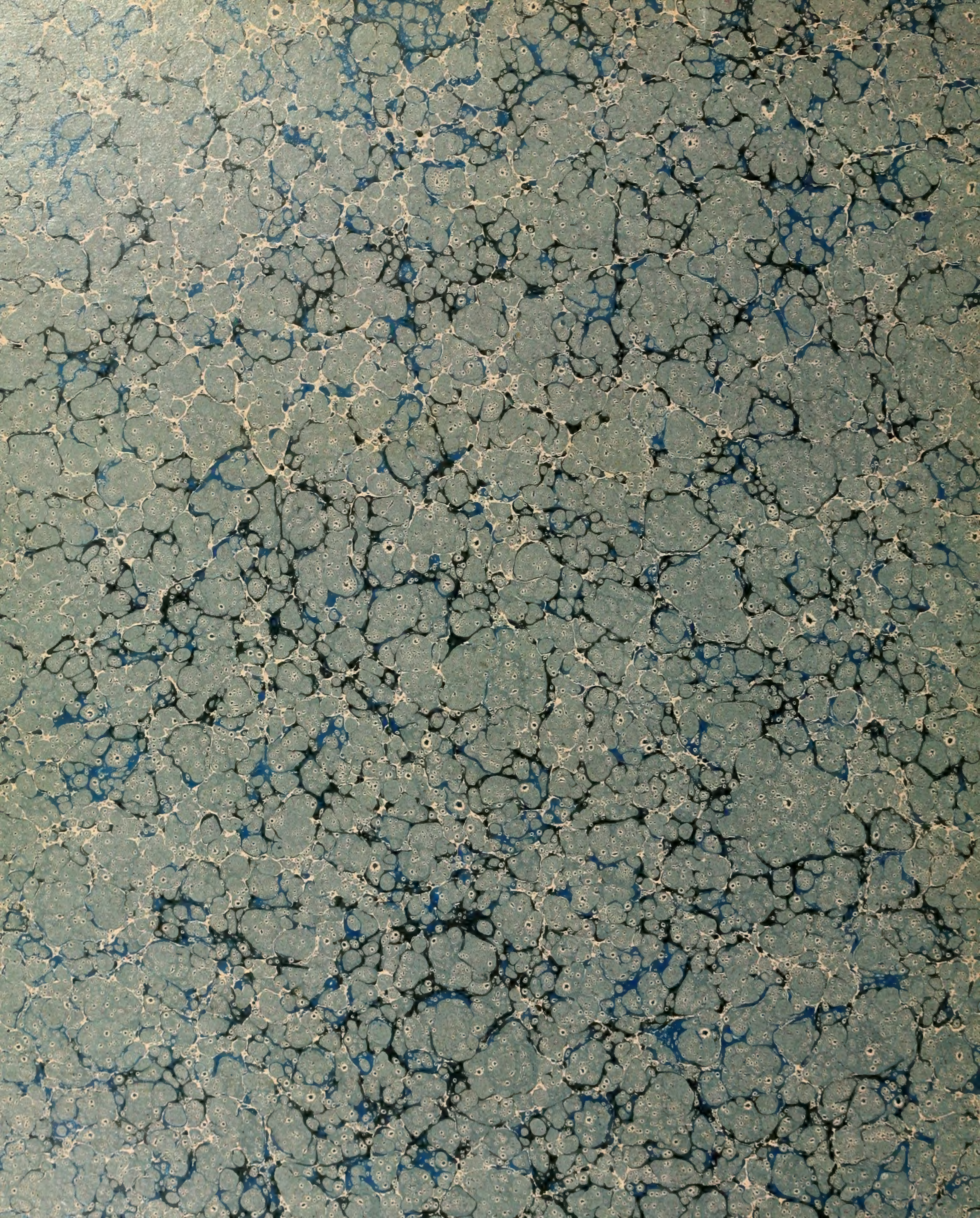
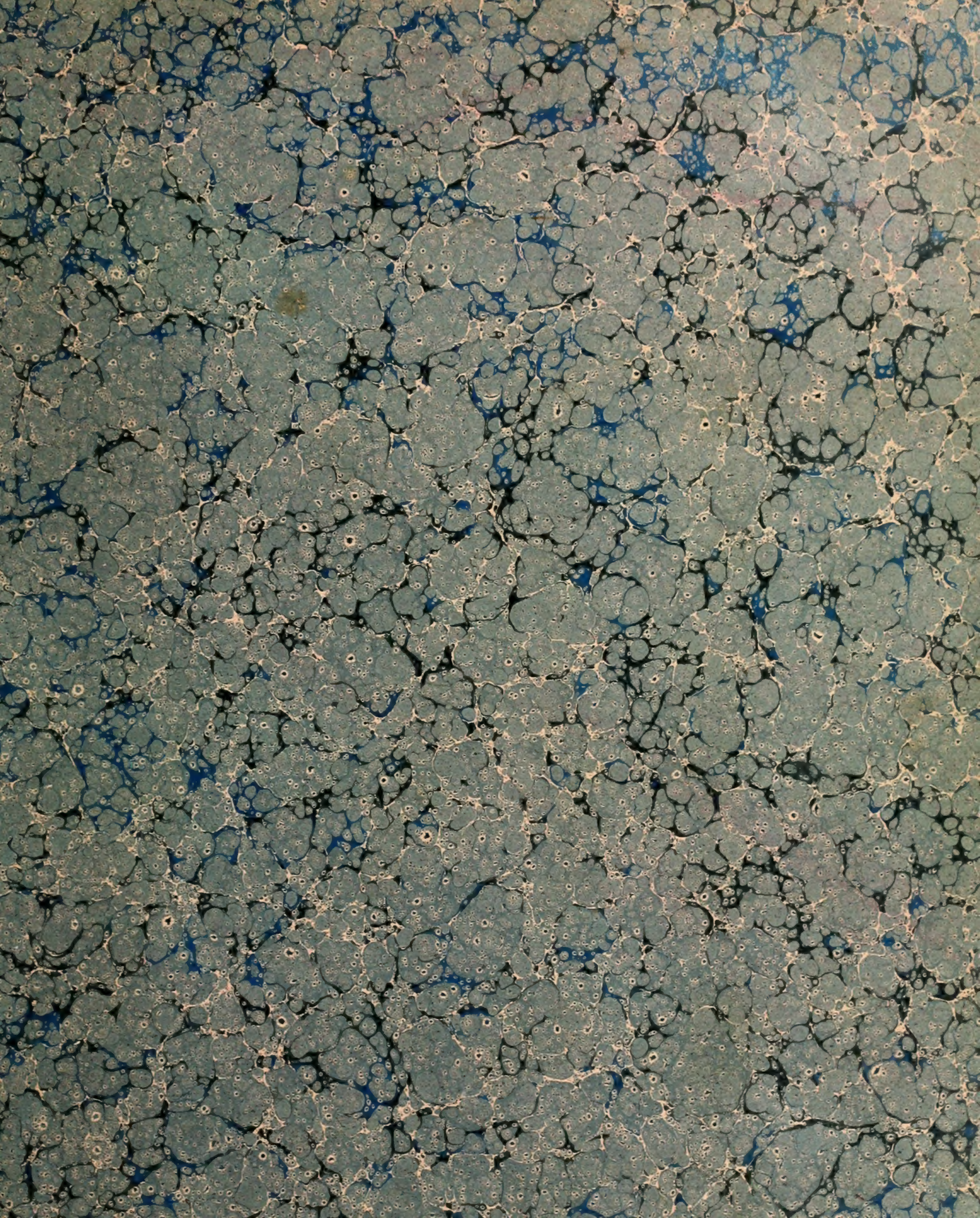






Musées

ET

Monuments de France

ABONNEMENT

FRANCE. **12** FR. — ÉTRANGER. **14** FR.

Les Abonnements sont annuels et partent du mois de Janvier.
La Revue ne paraît pas en Août et Septembre.

LE NUMÉRO : 1 FR. 50

Musées

ET

Monuments de France

REVUE MENSUELLE
D'ART ANCIEN ET MODERNE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. PAUL VITRY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

1re ANNÉE — 1906

PARIS
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6



AVANT-PROPOS

On se plaint souvent de la facilité avec laquelle le public français, même éclairé, néglige ou dédaigne nos richesses d'art nationales au profit de celles de l'étranger. Que d'ensembles admirables de monuments et d'œuvres d'art, auxquels ne manque même pas, parfois, le prestige d'un cadre de nature harmonieux et pittoresque, sont loin d'avoir chez nous la réputation qu'ils mériteraient ! Combien de nos collections provinciales, et même parisiennes, gagneraient à être un peu mieux connues et un peu plus attentivement étudiées !

Cependant, nous sommes à une époque où la curiosité s'éveille, où l'on cherche, un peu partout, à se rendre un compte plus exact de la valeur de notre passé artistique, représenté par les monuments élevés sur notre sol et par les objets qui les décorent, où l'on s'intéresse de plus en plus aux richesses d'art réunies dans nos différents dépôts publics, qu'ils appartiennent à l'État, comme nos musées nationaux, aux villes ou aux sociétés locales, comme la plupart des musées de province.

Nous risquons toutefois, si ce sentiment et ce goût ne se développent que chez quelques-uns, de voir nos monuments altérés, dépouillés de leur parure, nos trésors d'art dispersés, souvent exilés. L'un des meilleurs moyens de les sauvegarder des négligences ou des déprédations n'est-il pas d'en répandre la connaissance et de donner à tous conscience de leur valeur ? Nous voudrions ici, par la publication d'images et de notes historiques ou descriptives que nous demanderons aux gens de goût et d'étude les mieux à même de nous instruire ou de nous intéresser, collaborer en quelque mesure au grand travail qui se poursuit ailleurs du classement et de la préservation de nos Monuments historiques.

Quant à nos Musées, *ils sont appelés à jouer un rôle de plus en plus important dans l'éducation artistique générale ; ils doivent aussi, dans la dispersion fatale des œuvres d'art, concourir largement à la conservation des témoignages du génie de nos artistes et artisans d'autrefois. Nous voudrions, en faisant connaître leurs richesses déjà accumulées, leurs accroissements raisonnés et logiques, souligner le résultat des sacrifices consentis, dans l'intérêt de tous, par l'État ou par les villes, celui aussi des bonnes volontés individuelles ou collectives qui viennent seconder ces efforts par des dons, des legs, des générosités de toute sorte.*

Sans parler des Musées de province, les Musées nationaux *eux-mêmes n'ont pas, ou n'ont plus, à leur service ce complément indispensable d'une publication analogue à celles de Vienne, de*

Berlin, ou même de Bruxelles, qui leur permette de faire connaître régulièrement au public leur mouvement d'accroissement incessant et leur travail de perfectionnement continu. D'autre part, des sociétés puissantes et actives, comme la Société des Amis du Louvre *ou l'*Union centrale des Arts décoratifs, *n'ont pas encore ou n'ont plus le moyen de communiquer directement au public les effets de leur action collective ou les libéralités de leurs bienfaiteurs.*

Notre intention est d'essayer de combler ces différentes lacunes, en faisant connaître ici le plus rapidement possible les principales œuvres d'art qui entreront dans nos musées, par des reproductions fidèles accompagnées d'un commentaire qui en fera ressortir d'autant mieux la valeur et l'intérêt que nous le demanderons généralement aux personnes qui auront eu l'initiative de les faire passer dans le domaine public.

Nous ne chercherons pas du reste à donner les travaux savants et définitifs dont la place est ailleurs. Nous ne nous ferons pas scrupule de publier à nouveau des monuments importants et que les spécialistes connaissent déjà, lorsque quelque circonstance particulière ou simplement leur intérêt propre nous invitera a les remettre en lumière. C'est au grand public que nous prétendons nous adresser, à tous ceux qu'intéresse le développement de l'art en France, dans le passé ou dans l'avenir, aux jeunes gens surtout qui ont à prendre conscience de la valeur de notre patrimoine national.

En dehors du programme essentiel que nous venons d'exposer, nous nous attacherons à renseigner nos lecteurs sur les manifestations temporaires qui pourront, ici ou là, intéresser l'œuvre d'un artiste ou l'art d'une région, éclairer telle ou telle partie du domaine artistique de la France. Nous les avertirons également de ce qui se fera à côté de nous dans le même sens, en leur signalant dans les livres ou les périodiques récents ce qui pourra intéresser l'étude de nos collections d'art ou de nos monuments historiques.

Enfin, nous voudrions que travailleurs ou curieux puissent trouver dans les séries de planches hors texte que nous publierons et qui pourront être classées suivant l'ordre qui plaira ou servira le mieux à chacun d'eux, les éléments d'une sorte de Portefeuille des Musées et Monuments de France *dont, heureusement, la matière est à peu près inépuisable.*

PAUL VITRY.

Livres et Revues

❦ ❦ ❦ **Le Musée des Arts décoratifs.** — *Le Bois. Moyen âge et Renaissance*, 60 planches, 300 documents, par Louis METMAN et Gaston BRIÈRE. Paris, Longuet, in-4°.

Au moment où le Musée des Arts décoratifs ouvrait ses portes, en juin dernier, il publiait un Guide sommaire à travers ses collections et, après six mois à peine, il nous donne le premier fascicule de son grand Catalogue illustré : c'est une activité dont il faut savoir beaucoup de gré au conservateur, M. Metman, et à son collaborateur occasionnel, M. Gaston Brière, attaché au Musée de Versailles. Ce premier fascicule comprend les *Bois* du moyen âge et de la Renaissance, et nulle série ne pouvait donner une meilleure idée des richesses du musée.

Grâce à la collection Peyre qui s'est adjointe à ses propres collections, celle-ci est tout à fait remarquable, et la reproduction à peu près intégrale qui en est faite, très lisible et à une échelle suffisante, présente un très vif intérêt. Rien qu'à feuilleter cet album, disposé chronologiquement, on comprend à merveille le développement de l'art des huchiers du XIIIe au XVIe siècle. Mais toute l'utilité du livre n'est pas dans les planches, et les notices qui les accompagnent, pour brèves qu'elles soient, n'en donnent pas moins les plus précieux renseignements : tout ce qu'il était possible de savoir sur l'origine des pièces publiées s'y trouve, avec quelques remarques nettes et sans phrases. Une note bibliographique précède l'album qui, tel qu'il est, fait bien augurer de ceux qui le suivront. Les auteurs annoncent comme prochaine, la publication des bois des XVIIe et XVIIIe siècles.

Raymond KOECHLIN.

❦ ❦ ❦ Nous signalerons parmi les études archéologiques publiées dans ses derniers numéros (1905, 1-2 et 3-4) par notre confrère le **Bulletin Monumental** qui poursuit depuis tant d'années, laborieusement et scientifiquement, une œuvre analogue à celle que nous voulons tenter nous-même :

Le château de Lassay (Mayenne), par MM. le marquis de Beauchesne et E. Lefèvre-Pontalis ;

L'église de Presles (Aisne), par M. Lucien Broche ;

Le déambulatoire champenois de Saint-Martin d'Étampes, par M. Lefèvre-Pontalis ;

La cathédrale de Vaison, par M. Labande.

Nous relevons, d'autre part, les publications de documents de détail tels que :

Le tombeau de Hugues des Hazards, évêque de Toul, à Blénod-lès-Toul, par l'abbé G. Clanché (œuvre infiniment curieuse et peu connue de la Première Renaissance, où paraît notamment une représentation, très rare à cette époque, des *Arts Libéraux*) ;

La porte romane de l'église de Blesle (Haute-Loire), par M. Noël Thiollier ;

Trois chapiteaux de l'époque chrétienne primitive au Musée de Reims, par M. L. Demaison ;

Les stalles du prieuré de Notre-Dame-du-Parc d'Harcourt (Eure), par M. le chanoine Porée (très belles boiseries de 1532), aujourd'hui dans l'église de Goupillières.

❦ ❦ ❦ Dans la **Gazette des Beaux-Arts** de janvier 1906, M. Edmond Pottier étudie les *Nouvelles découvertes de la Mission de Morgan* dont les résultats sont exposés au Louvre depuis le mois de juillet.

M. F. de Mély commence une étude approfondie et qui promet des révélations sensationnelles sur le *Retable de l'hôpital de Beaune*, un des monuments de peinture du XVe siècle les plus importants conservés dans nos provinces et qui jamais n'avait pu encore être reproduit, au moins dans son ensemble ; car M. de Mély aurait

pu rappeler les fragments donnés par M. Gonse dans ses *Musées de province* d'après les clichés de M. Ch. Masson.

❦ ❦ ❦ Dans **Les Arts** (décembre 1905), un numéro tout entier a été consacré au *Nouveau Musée des Arts décoratifs*, texte de M. Maurice Demaison.

❦ ❦ ❦ Signalons enfin, dans la **Revue d'histoire moderne et contemporaine** (octobre 1905), un article très avisé et très averti de M. G. Brière sur les *Musées départementaux* à propos de la formation et du commencement des travaux de la commission nommée récemment pour en étudier la réorganisation possible. Après avoir posé la question de la propriété des œuvres d'art conservées en province, l'auteur y étudie successivement celle de leur présentation et celle de leur mise en valeur scientifique.

❦ ❦ ❦ Le mois de janvier a vu paraître le premier numéro d'une revue mensuelle d'art architectural publiée par la *Librairie Centrale des Beaux-Arts* et qui a pour titre **l'Architecte.** Cette publication, qui se propose de reprendre la tradition des grandes revues malheureusement interrompues, telles que la *Revue d'architecture* de César Daly ou le *Moniteur des architectes*, comprend essentiellement six belles planches tirées en héliogravure, accompagnées d'un commentaire très court et de quelques articles d'actualité. Elle promet, entre autres choses, par l'organe de l'éminent architecte M. Pascal, qui s'est chargé de la présenter au public, de faire connaître les relevés documentaires des Commissions des Monuments historiques, les restaurations des pensionnaires de Rome, « les curiosités originales du passé, des civilisations disparues, les exemples et les modèles d'un art qui ne s'improvise guère ». Nous aurons donc sans doute mainte occasion d'y signaler à nos lecteurs des documents intéressant notre propre programme.

Notons pour cette fois les plans et détails de l'hôtel de Castellane à Paris, somptueuse restitution de quelques décors de Versailles, dont on nous montre ici en particulier une cheminée monumentale ornée d'un bas-relief de M. Aubé qui reproduit très habilement celle du Salon de la Guerre.

❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦



Portrait de Master Hare.

Par Sir Joshua Reynolds

(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LE PORTRAIT DE MASTER HARE, par Sir Joshua Reynolds

Legs du baron Alphonse de Rothschild au Musée du Louvre

(PLANCHE I.)

Le charmant portrait d'enfant, *Master Hare*, par sir Joshua Reynolds, récemment légué au Louvre par M. le baron Alphonse de Rothschild, est l'acquisition la plus heureuse qui soit venue enrichir la section anglaise du musée en ces derniers temps. Ce qu'on doit viser, en effet, dans une collection encore embryonnaire, et où quelques belles œuvres seules ont ouvert jusqu'ici la voie, c'est la réunion de types aussi caractéristiques, aussi sûrs et aussi excellents que possible, de l'art d'un pays et des maîtres principaux qu'il y faut honorer. Reynolds est, comme portraitiste, un des plus grands de l'école anglaise, des plus puissants à tous égards, non seulement par la solidité robuste de son talent, mais encore par l'exemple qu'il donna, l'influence qu'il exerça sur ses contemporains et ses rivaux, devenus tous plus ou moins ses imitateurs. Même un Gainsborough en fut à l'occasion troublé, dans sa manière pourtant si indépendante et si personnelle en ses raffinements. On ne saurait donc trop se réjouir, quand le nom d'un tel maître apparaît dans un musée, et y est représenté à son honneur.

Déjà précieux pour le Louvre était le *Portrait de femme*, légué en 1904 par Mme la princesse Mathilde, ébauche savoureuse et forte, d'ailleurs, plutôt qu'œuvre achevée. Bien que l'attribution à Reynolds en ait été contestée, dans un parti pris d'hostilité dénigrante, de bons juges, en Angleterre même, sont d'accord avec nous, pour continuer à la regarder comme vraisemblable. A défaut de preuve absolue et de certitude catégorique, du moins, la franchise alerte et crâne avec laquelle cette préparation de portrait est conduite, la fermeté d'établissement des plans, la décision du modelé, la hardiesse rapide de la touche, l'acuité pénétrante du caractère physionomique semblent plus proches de la manière de Reynolds que de celle de Hoppner (auteur présumé pour certains), qui est généralement moins vigoureux, plus superficiel et plus vide, quand il n'aboutit pas même aux pires conventions d'élégance un peu fade. Telles célèbres et robustes études de Reynolds, conservées dans la collection Wallace — les portraits en buste de *Mrs Braddyll* ou de *Mrs Robinson*, par exemple, — ne sont pas, à tout prendre, très loin de ce morceau. On ne saurait s'être familiarisé, toutefois, avec l'art des portraitistes anglais, sans savoir combien, en certains cas, ils se côtoient, se pénètrent, se touchent presque jusqu'à se confondre, et quelle surprise d'échappées imprévues ils réservent à ceux qui prétendraient les classer par catégories rigides. Entre un Hoppner *reynoldisant* et un Reynolds *hoppnerisant*, il y a souvent à peine un rien d'intervalle. Aussi, devant des œuvres mixtes de ce genre, qui prêtent dans une certaine mesure au flottement, doit-on se garder soigneusement de toute décision trop tranchante.

Si l'attribution à Reynolds ne pouvait être alors

qu'une présomption, sinon mathématiquement établie, du moins assez justifiée, cette fois le doute et l'hésitation ne sont plus possibles. La gracieuse peinture léguée par M. le baron Alphonse de Rothschild porte nettement la marque du maître, et est en quelque sorte signée par lui de tous points. C'est donc pour les collections du Louvre un enrichissement notable, et qui mérite d'autant mieux d'être accueilli et célébré avec reconnaissance. L'*Exposition des Portraits de femmes et d'enfants*, à l'occasion de laquelle l'œuvre fut prêtée, en 1897, à l'École des Beaux-Arts, avait déjà permis de l'apprécier à sa valeur. Dans sa demeure définitive, elle a retrouvé sans peine le même succès, la même popularité de bon aloi, et pris rang d'emblée parmi les chefs-d'œuvre.

Reynolds — il est bon de le rappeler — fut un peintre exquis de l'enfance : son œuvre entier en témoigne. En réaliste épris de la vie, mêlant, d'ailleurs, comme tout bon Anglais, à sa vigueur une pointe de sentimentalité légère et un tendre souvenir de *home*, il n'a manqué aucune occasion de représenter ces petits êtres pétulants et souples, à la grâce ingénue, aux coquetteries naïves, qui sont le charme et la joie du foyer. Il aime à les grouper avec leurs mères, si grandes dames qu'elles fussent le plus souvent, en d'aimables tableaux d'intimité familiale, où sont saisis sur le vif leurs jeux et leurs caresses. Innombrable est la série d'œuvres de ce genre, qui comprend des merveilles, comme *Lady Cockburn et ses enfants*, par exemple, ou la *Duchesse de Devonshire jouant avec sa fille*, célèbres à juste titre et d'un art achevé. Mais, fréquemment aussi, il semble avoir pris un vrai plaisir à figurer isolément des enfants, soit dans un intérieur, soit dans un coin de parc aux perspectives lointaines de gazon verdoyant et d'arbres ombreux, non sans quelque apprêt et quelque recherche étudiée le plus souvent, mais toujours dans des arrangements variés, ingénieusement appropriés à leur âge, à leurs habitudes et à leurs goûts. La National Gallery possède quelques œuvres de ce type, qui jouissent depuis longtemps d'une légitime célébrité, comme la charmante étude de tête d'enfant, plusieurs fois répétée de face ou de profil, intitulée *Têtes d'anges*, comme *le Petit Samuel en prières*, et surtout comme le délicieux portrait de fillette, un des chefs-d'œuvre de la série, si endommagé qu'il soit malheureusement par les craquelures, universellement connu sous le titre sentimental que lui avait choisi Reynolds, *l'Age d'innocence*.

C'est à ce dernier groupe que se relie étroitement, par l'esprit autant que par la facture, l'agréable portrait d'enfant, généreusement légué au Louvre par M. le baron Alphonse de Rothschild. Il est, notamment, tout à fait intéressant à rapprocher de *l'Age d'innocence*, dont il offre une sorte de contrepartie inversée, sur un thème légèrement modifié, mais gardant les grandes lignes de la silhouette et de l'ordonnance générale. Ce n'est plus à gauche, mais à droite, que l'enfant s'est assis au pied d'un arbre enguirlandé de lierre, tandis qu'au loin s'étendent presque identiquement, dans la formule ordinaire, les pelouses et les verdures du parc. Il ne s'agit plus, cette fois, d'une fillette déjà sérieuse, gravement et chastement posée, mais d'un bambin joyeux, aux boucles dorées, au teint frais de *baby* anglais tout lis et rose, plein de vie et de grâce mutine en sa pétulance. Légèrement vêtu d'une robe blanche décolletée, que serre à la taille une ceinture de soie violacée à reflets verdâtres, les bras nus, la poitrine largement découverte, dans l'effort d'un mouvement que le peintre semble avoir voulu saisir au vol, il se soulève à demi du bras gauche, comme pour courir vers quelque fleur ou quelque oiseau, quelque objet qui le tente, et que désignent le geste du bras droit tendu, l'ardeur du regard et de la pose, l'expression curieuse et animée du visage souriant.

Reynolds volontiers généralise et synthétise. Il a rendu là, en toute sa quintessence, la gaieté insouciante du premier âge, amusé d'un rien, facile à distraire et à séduire, oubliant vite d'ailleurs ce qu'il aimait, et, dans l'incessant bouillonnement du désir, ouvert à la fois à de multiples convoitises, qui passent et s'évanouissent à peine satisfaites.

L'œuvre a été peinte allégrement et vivement, comme il convenait, d'une touche libre et légère merveilleusement adroite. On était en 1788. Le peintre, alors en pleine réputation et en pleine gloire — il devait mourir quatre ans après (1792), — virtuose consommé dans un art dont il connaissait toutes les ressources, savait en même temps dissimuler l'artifice sous un air de naturel et d'abandon. Cette peinture à fleur de toile, si savamment cuisinée qu'elle soit dans sa pâte et ses glacis légèrement dorés, garde toute la fraîcheur et la spontanéité d'épanouissement de la vie.

En dehors des qualités mêmes de l'œuvre, de curieuses notes manuscrites collées au revers de la toile l'authentiqueraient, au besoin, de façon indéniable, par les précieux détails d'origine qu'elles nous donnent. On en connaît ainsi l'histoire et les possesseurs successifs. Pendant près de quatre-vingts ans, le portrait n'est pas sorti de la famille du peintre. C'est pour une de ses tantes, sœur aînée de sa mère, Anna-Maria Lady Jones, que Reynolds l'avait peint. Le petit modèle, Francis-George Hare, était un neveu ou fils adoptif de Lady Jones. Après la mort de cette dernière (1829), ce fut une autre tante de Reynolds, Mrs Shipley, légataire universelle et seule sœur survivante de la défunte, qui hérita du tableau. Après sa mort (mars 1840), il passe entre les mains d'une de ses cousines, Mrs Townshend, qui presque aussitôt (1841) en fit don aux trois neveux survivants de Mrs Shipley, Francis, Julius et Marcus Hare. La mort de Francis (sans doute le modèle même du tableau), survenue en Italie dès l'année suivante (1842), fait que l'œuvre devient la propriété exclusive de son frère Julius, depuis l'archidiacre Hare, qui la conserva jusqu'à sa mort (1855). Sa veuve la donne alors à Mrs Augustus Hare, veuve d'Augustus, fils adoptif de la destinatrice primitive du tableau, Lady Jones, qui paraît l'avoir gardée elle-même sa vie durant. Après la mort de Mrs Augustus Hare (1868), il y eut procès et discussion au sujet de la possession du portrait, que nous retrouvons finalement aux mains de M. W.-H. Milligan. C'est de ce dernier que l'avait acquis, en 1872, M. le baron Alphonse de Rothschild.

D'après des renseignements, dont sir Walter Armstrong, dans son beau livre sur Reynolds (London, W. Heinemann, 1900, in-4°), est le garant, ce ne serait pas, d'ailleurs, le seul exemplaire de l'œuvre que nous possédions. Il en existerait des répliques de la main du maître, soit dans la collection Lionel Phillips, soit au *Metropolitan Museum* de New-York. Il n'y a rien là qui puisse surprendre, ni diminuer la valeur de l'original conservé au Louvre, étant donnée l'habitude qu'eut Reynolds de répéter volontiers, en deux ou trois exemplaires à peine différenciés souvent par quelques détails minimes, ses peintures à succès. Certaines œuvres de la National Gallery, *l'Amour déliant la ceinture de Vénus, le Petit Samuel en prières* et *la Robinetta*, nous en offrent l'exemple. C'est l'évident témoignage de la célébrité du portrait.

La faveur qui l'accueillit nous est, en outre, confirmée par la gravure de Richard Thew, rapidement publiée, à peine deux ans après, chez Boydell (mars 1790). Cette aimable transcription au pointillé en couleur, malgré quelque mollesse un peu lâche de modelé, dégage bien, au moins, l'esprit de l'œuvre et en rend très agréablement le charme. Le titre adopté (*Infancy*) — suivant l'habitude si familière aux graveurs de Reynolds et à Reynolds lui-même — oublie complètement le petit modèle, pour donner au portrait toute sa valeur synthétique et sentimentale. Il devient ainsi l'image et le symbole même de l'Enfance. Les délicieux vers de Burns, inscrits sous la gravure (*O Life! how pleasant in the morning*, etc.) — que nous citerons d'après la traduction Léon de Wailly (*Poésies complètes de Robert Burns*; Paris, Delahays, 1857, in-8°, p. 44) — achèvent de souligner éloquemment l'idée.

O Vie! de quel charme, à ton matin,
Les rayons de la jeune Imagination décorent les collines!
Dédaignant la leçon de la Prudence, aux froids calculs,
Nous courons en gambadant,
Comme des écoliers, lors du signal attendu,
A la joie et aux jeux.

Nous errons là, nous errons ici,
Nous regardons la rose sur l'églantier,
Sans songer que l'épine est tout près,
Parmi les feuilles;
Et si la petite blessure paraît,
Elle ne fait pas longtemps mal.

Ce commentaire poétique, si ingénieusement approprié à la grâce fine et légère de l'œuvre, n'était pas inutile à rappeler. C'est l'hommage le plus intelligent qu'on puisse lui rendre : on le sentit dès l'origine, et par nous-mêmes *Master Hare* ne saurait être mieux fêté.

Paul Leprieur.

LA *PIETA* DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON

Don de la Société des Amis du Louvre (1)

L'entrée du Retable de Villeneuve-les-Avignon au Musée du Louvre est un événement considérable pour l'histoire de l'art français. L'initiative généreuse de la Société des « Amis du Louvre », l'habileté diplomatique de son président, M. Georges Berger, méritent en cette circonstance nos plus grands éloges et nos plus sincères gratitudes. Il ne s'agissait point, en effet, d'introduire dans notre dépôt national une de ces œuvres secondaires, de mérite ou d'attribution contestables, comme il s'en présente de temps à autre. N'ayant pu, par suite de circonstances spéciales, offrir au musée les admirables panneaux de Simon Marmion, aperçus à Dusseldorf, les « Amis du Louvre » prenaient une éclatante revanche en mettant la *Pietà* à une place qu'elle mérite plus que toute autre. L'unanimité des éloges accordés à cette œuvre magistrale, pendant son passage à l'Exposition des Primitifs français, l'avait pour ainsi dire désignée pour un premier rang.

D'autres acquisitions heureuses avaient précédé celle-ci, mais ne pouvaient à beaucoup près lui être égalées. Ni la *Donatrice* du maître de Moulins, ni le *Retable* de Boulbon, ni même le tableau du Palais de Justice, ne se comparent. Tout se réunit dans cette composition héroïque, pour en constituer un morceau hors de pair. Le dramatique obtenu sans recherche, la splendeur des tons, la facture libre et aisée, large et entendue à la moderne, la beauté rude du donateur, les fonds d'or, l'échelle à la grandeur nature, accusent la triomphale maîtrise de l'artiste. Et celui-ci n'est pas un Flamand, n'est pas un Italien, n'est pas un Espagnol, quoi qu'on en ait voulu dire ces temps derniers, mais un contemporain, un émule de cet Enguerrand Charton que tout le monde connaît aujourd'hui, ou de Nicolas Froment, non moins célèbre. C'est un de ces Avignonnais, groupés dans une commune esthétique, venus de Franche-Comté, du Jura, des Dombes, du Lyonnais ou du Limousin, entraînés à une pratique semblable, laquelle ne doit rien à la Flandre et guère plus à l'Italie. L'erreur récente d'un érudit anglais qui avait voulu comparer à l'œuvre de l'un d'eux un panneau allemand, a servi à mieux établir leurs moyens et leur technique. Si la *Pietà* pouvait s'apparenter à quelqu'un, on penserait à Charton, mais à un Charton grandi, magnifié, plus définitif. En tout cas, vouloir assimiler ceci à Bartolomé Verméjo de Cordoue, qui travaillait en 1490, est une hypothèse singulière, uniquement fondée sur ce que Verméjo a exécuté une *Pietà* à Barcelone, et que cette *Pietà* représente, comme toutes les œuvres similaires, une Vierge tenant le corps de son fils.

La *Pietà* est avignonnaise, mais elle est surtout française, sobre, simple, sans heurts et sans accessoires oiseux. Le donateur est le frère du donateur de Boulbon, du donateur du *Triomphe de la Vierge* d'Enguerrand Charton, du Roi René d'Aix. C'est un portrait d'une telle ampleur que nous n'en voyons pas de supérieur à lui opposer. Sur le cadre ancien, quelqu'un a écrit en capitales du XVe siècle cette mention : *Honorat Ruosset* et Honorat Ruosset ou Rousset est un nom du pays de Boulbon, témoin ces Raousset-Boulbon dont la filiation s'est poursuivie jusqu'à nous. Peut-être est-ce là le nom de ce donateur admirable, de ce prêtre méridional, taillé largement et dont l'œil noir a un étrange éclat. Quelque texte nous découvrira un jour l'auteur de la *Pietà*. Je ne crains point que le nom révélé soit celui d'un Espagnol. Ceux qui ont étudié la manière des Avignonnais, qui connaissent leurs procédés habituels, ne peuvent douter d'un travail exécuté en Provence, par l'un des tenants de la grande école du Comtat, entre 1430 et 1480. Il y a Pierre Villate dont nous savons la vie, il y a Changenet, Grabusset, Nicolas Froment, Pacault Monnier, d'autres encore parmi lesquels se retrouvera quelque jour l'auteur de la *Pietà* de Villeneuve-les-Avignon. Soyons assurés, en tous cas, que les « Amis du Louvre » ont doté l'État français d'une œuvre égale aux plus illustres et dont la place serait au Salon carré, s'il y avait encore un Salon carré.

Henri Bouchot.

(1) Nous n'avons pas cru devoir reproduire ici ce tableau aujourd'hui célèbre, que toutes les publications relatives à l'Exposition des Primitifs français ont donné et dont, au surplus, on trouvera encore une photogravure dans l'Annuaire de la Société qui doit paraître prochainement.



La Vierge et l'Enfant.

UNE VIERGE FRANÇAISE DU XIV SIÈCLE

Acquisition récente du Musée du Louvre

(Planche 2.)

Si l'on voulait rapprocher de la Vierge qui vient d'être acquise par le Musée du Louvre (et qui y sera très prochainement exposée après avoir été délivrée de l'épaisse couche de badigeon où ses plus exquises finesses sont encore noyées) les « pièces de série » similaires et contemporaines, on n'aurait guère que l'embarras du choix. L'iconographie de la Madone est, on le sait de reste, innombrable, au sens propre du mot, et peut-être est-ce pour les monuments du xiv[e] siècle qu'on en pourrait dresser les listes les plus longues... les plus longues, mais non pas les plus abondantes en chefs-d'œuvre. De véritables fabriques se constituèrent alors, qui exploitèrent et répétèrent à satiété quelques types plus particulièrement demandés sans doute par la clientèle et dont il serait assez facile aujourd'hui et un peu cher, mais encore plus inutile et fastidieux, d'encombrer les musées.

Il suffira de rappeler, pour situer notre Vierge dans son milieu historique, que, dès la fin du xiii[e] siècle, deux courants se dessinent dans nos écoles de sculpture et, d'une manière générale, dans l'évolution générale de l'art. L'un, qui fut d'abord le plus important, porte jusque vers le milieu du xiv[e] siècle les restes de l'idéalisme du xiii[e], mais d'un idéalisme de moins en moins soutenu par la présence réelle de la nature, de plus en plus enclin à un maniérisme trop souvent fade et inexpressif, et bientôt réduit en formules servilement reproduites; l'autre, qui s'achemine lentement et non sans méandres assez compliqués vers le plein réalisme dont les effets bienfaisants — sauf pour quelques statues funéraires où la volonté du portrait s'affirme de bonne heure — ne se feront guère sentir que dans la seconde moitié du siècle.

C'est de l'esprit de la première moitié du xiv[e] siècle, qu'est tout imprégnée la nouvelle Vierge du Louvre; elle appartient à une série dont les monuments les plus caractéristiques sont datés, et elle apparait au milieu d'eux comme une sœur jumelle, mais de grâce plus tendre et délicate. Parmi les Vierges qu'on peut grouper autour d'elle, je citerai, sans vouloir d'ailleurs instituer aujourd'hui une étude complète :

L'admirable statuette en vermeil du trésor de Saint-Denys, dont l'inscription gravée sur le socle nous donne la provenance et la date approximative (la date indiquée est celle de la donation, la statuette pouvant être un peu antérieure) : « Ceste ymage donna ceans madame la Royne Jehanne d'Évreux, Royne de France et de Navarre, compaigne du Roy Charles, le XXVIII jour d'avril, l'an MCCCXXXIX » ;

La Vierge en marbre, provenant également de Saint-Denys et de la même donatrice, « pour estre mise en la chapelle qu'on a nommée pour cela Nostre-Dame-la-Blanche». On y lisait cette inscription : « Madame la Royne Jehanne d'Évreux compaigne du Roy Charles que Dieu absoille, a donné ceans ceste ymage.... l'an MCCC et quarante, le jour de la mi-août. » Ici encore la date indiquée est celle de la donation, mais il est certain que la statue n'était pas de beaucoup plus ancienne;

La Vierge de la cathédrale de Troyes (publiée par M. Raymond Kœchlin, *Congrès archéologique de Troyes et de Provins*, 1903, page 251);

La Vierge de Langres donnée par Philippe VI à Guy III de Baudot, évêque de Langres, vers 1337 (publiée par L. Palustre, *Gazette archéologique*, 1885, p. 103);

Enfin la Vierge dite de Maisoncelles, acquise par le Louvre en 1850, et il convient de reconnaître dans cette acquisition, audacieuse pour l'époque, l'intervention du marquis de Laborde.

Style des draperies, attitude de l'enfant dont les pieds semblent vouloir escalader le corsage de sa mère, tout est identique dans ces statues ou ne diffère que par de simples nuances que la moindre inflexion de geste suffit à déterminer. C'est dans l'expression de la figure de la Vierge et dans la qualité de l'exécution que résident de l'une à l'autre les plus sensibles différences. Égale pour le style à la plus belle, conservant dans la ressemblance d'un type commun une charmante individualité, la nouvelle Vierge du Louvre se

dressera comme une jeune reine au milieu de ce groupe. En dépit de sa parenté avec la Vierge de la cathédrale de Troyes, — laquelle n'a d'ailleurs rien que l'on puisse dire spécialement champenois, — et même si un propos de marchand encore mal contrôlé et lui prêtant une origine champenoise venait à se vérifier, c'est plutôt à un atelier parisien que je serais tenté d'en faire honneur, en adoptant pour son exécution une date voisine de 1330.

Il faut noter enfin : 1° que notre statue, dont la polychromie, maltraitée par de nombreux badigeonnages, survit pourtant encore en de précieux vestiges, n'est pas en marbre, matière de luxe réservée aux « Notre-Dame la Blanche » des chapelles royales, mais en simple et bonne pierre de liais ; 2° que l'expression et la coupe de son visage ne sont pas sans offrir une sensible ressemblance avec une autre Vierge, en bois, Vierge d'Annonciation, récemment entrée au Louvre et qui, italienne d'origine, peut être attribuée à l'école, sinon à la main de Nino Pisano. Je me bornerai pour le moment à signaler cette ressemblance, dont j'essaierai plus tard de montrer l'intérêt et de rechercher l'origine probable.

André MICHEL.

UN TRIPTYQUE D'IVOIRE DU XIVe SIÈCLE

à la Bibliothèque d'Amiens

(PLANCHE 3.)

LE comte de L'Escalopier, ancien bibliothécaire à l'Arsenal et l'éditeur bien connu du *Diversarum artium Schedula* du moine Théophile (1843), laissa en mourant ses livres et ses collections à la bibliothèque d'Amiens. Les livres y étaient sans doute à leur place; mais, quant aux objets d'art, personne naturellement n'a eu l'idée de les y aller chercher ; des monuments fort intéressants furent donc à peu près perdus pour l'étude, et c'est ainsi que des deux ivoires de la collection, l'un, un diptyque représentant *la Passion*, n'a été mentionné qu'en raison d'un moulage fait en 1854 (1), l'autre, le très beau triptyque de *la Mort et l'Assomption de la Vierge*, que nous publions ici, est demeuré inconnu.

Haut de $0^{m},273$ et large de $0^{m},256$, il comprend une plaque centrale couronnée d'un gable aujourd'hui brisé au sommet et deux volets terminés à angle aigu, rattachés au centre par des charnières qui permettent de les rabattre et de fermer le triptyque ; le tout est divisé horizontalement en trois registres. Quant aux scènes figurées, il est aisé de les déterminer, depuis que M. Molinier a reconnu dans les représentations d'une pièce de la même famille (2) les illustrations fidèles d'un chapitre de la *Légende dorée* (3). L' « histoire » commence au sommet du volet gauche, où nous voyons l'ange qui annonce à la Vierge sa mort prochaine et lui apporte « une branche de palmier cueillie dans le paradis pour être portée devant son cercueil ». Mais la Vierge souhaite voir les apôtres avant de mourir et, au registre intermédiaire du même volet, Jean, « déposé devant la porte de Marie dans une nuée blanche », reçoit la palme (elle est ici brisée) des mains de la Vierge ; tous ses frères sont transportés comme lui et ils entourent, au registre inférieur, le lit de la Vierge mourante à qui Jean semble fermer les yeux. La mère du Sauveur meurt alors, et le registre central inférieur, nous montre à gauche les apôtres « prenant le corps avec respect et le mettant au cercueil ». Cependant le peuple apprend que l'on fait à Marie des funérailles solennelles ; il court aux armes, sort de la ville et s'apprête à tuer les apôtres ; « le prince des prêtres même porte les mains sur le cercueil, mais elles y restent attachées », et ce sont les deux derniers tableaux du registre inférieur ; les scènes y figurent interverties, car à celle du prince des prêtres, si populaire au moyen âge, il fallait une place d'honneur. Ce sont des raisons analogues de convenance et de pittoresque qui mettent quelque désordre aux représentations suivantes. Le troisième jour, Jésus est venu, et, au registre intermédiaire de droite, les anges qui l'accompagnaient prennent le corps hors du tombeau

(1) Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, London 1876, in-8°, p. 186.

(2) *Catalogue des Ivoires du Louvre*, n° 37.

(3) *Légende de l'Assomption de la Vierge*, p. 209 de la *Légende dorée* par Jacques de Voragine, t. I. Paris 1843, in-16.

sous les yeux des apôtres extasiés; d'ordinaire, c'est au même tableau et derrière le cercueil que paraît le Seigneur, tenant dans ses bras la petite âme de sa mère que saint Michel lui a présentée pour la réincorporer, mais l'ivoirier a jugé plus digne de le placer au centre même de la composition, au milieu du grand volet, les anges à ses côtés, tout auprès de la scène principale : l'Assomption de la Vierge, enlevée au ciel dans une mandorle et accompagnée du concert des anges. Au sommet du volet de droite, les anges — ce qui est une broderie ajoutée au texte — introduisent la Vierge au paradis, tandis que dans le gable du volet central, dominant tout l'ensemble, elle est assise, conformément à la promesse faite aux apôtres, à la droite du Christ et couronnée par un ange (1).

Une aussi exacte fidélité au texte de la *Légende dorée* ne doit pas s'expliquer sans doute par la lecture approfondie qu'en avait faite l'ivoirier; il est beaucoup plus vraisemblable de croire que, comme d'ordinaire, ce sont les miniatures dont le livre était orné qui lui ont servi de modèles; il a eu le mérite d'ailleurs de les agencer et la composition qu'il a imaginée est tout à fait ingénieuse et décorative : quand le triptyque était couvert encore de la polychromie dont il ne reste que des traces, même un peu rajeunies peut-être (ors aux architectures, aux cheveux, aux ailes (2) des anges, aux bords des draperies, vert aux nimbes, rouge et vert aux doublures des vêtements), il pouvait rivaliser avec l'œuvre de l'enlumineur. Est-ce-à-dire toutefois que ce soit le tailleur même de notre ivoire qui, le premier, ait eu l'idée de s'approprier les modèles du miniaturiste ? Nous allons l'examiner.

Grâce aux beaux travaux de M. Henry Martin (3), nous savons que, dans les ateliers d'enlumineurs parisiens, le maître composait les dessins, les « portraits », puis les donnait à ses ouvriers, lesquels les répétaient indéfiniment, non sans les déformer à la longue ; de même, dans les ateliers d'ivoiriers, — et nous croirions volontiers que c'est à l'art de Paris qu'il faut rattacher toute cette sculpture en ivoire, — le maître, en se servant de modèles empruntés aux miniatures, créait un type, plaquette, diptyque ou triptyque, et ce type, livré aux « valets » et « apprentis », était reproduit par eux plus ou moins habilement autant de fois que le demandait la piété des clients; ainsi s'explique la différence d'exécution entre des morceaux de composition analogue. Or, nous possédons un second exemplaire de notre triptyque, celui de la collection Martin Le Roy (1), et il suffit de les comparer pour constater que si tous deux sont inspirés du même modèle, le nôtre s'en éloigne davantage et est par conséquent postérieur.

On remarque d'abord dans l'ivoire d'Amiens une certaine gaucherie dans les architectures : les cinq arcs brisés très aigus et bizarrement agencés du registre central inférieur s'accordent mal avec les grandes arcatures des deux autres registres et les lignes droites qui divisent ces volets détonnent à côté des courbes du centre, tandis qu'au triptyque Martin Le Roy, l'ensemble est parfaitement harmonieux (2). La composition, elle aussi, est moins adroite : à vouloir assurer une place d'honneur au Christ portant l'âme de la Vierge, l'ivoirier ne s'est pas avisé qu'il réduisait son personnage principal, la Vierge montant aux cieux dans la mandorle, à la portion congrue; elle disparaît presque ici, au lieu de dominer la composition, comme au triptyque Martin Le Roy et comme assurément au modèle original; le changement imaginé par l'ouvrier n'est pas heureux. A un autre endroit, il n'a pas compris son modèle : au registre inférieur du volet gauche Martin Le Roy, un apôtre s'est jeté la face contre terre au pied du lit de la Vierge, devant ses frères assis; notre ivoirier n'a pas saisi l'effet de perspective que l'on avait prétendu rendre et il a figuré sur l'apôtre une sorte de voûte tout à fait absurde. Certains avantages doivent lui être concédés pourtant, par exemple sa façon de rendre l'enlèvement du corps de la Vierge par les anges en présence des apôtres, plus dramatique que celle de l'autre pièce, laquelle d'ailleurs n'est sans doute pas davantage le monument original du maître; toutefois, d'une façon générale, il est inférieur et le style même de ses figures semble un peu plus tardif : plus trapues,

(1) Le bras gauche du Christ, avec le sceptre qu'il semble tenir, est une réparation moderne.

(2) Beaucoup d'ailes ont disparu, n'ayant été fixées jadis aux épaules des anges que par des tenons dont les trous se voient encore.

(3) *Les miniaturistes parisiens*, dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1904 et 1905.

(1) Nous le publierons dans le second fascicule en préparation du *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*; il est déjà reproduit au *Catalogue Spitzer*, t. I, pl. XVIII et dans Molinier, *Les Ivoires*, pl. XVI.

(2) Il faut noter que le haut du gable central et les rampants sont refaits.

plus conventionnelles de visage et moins simplement drapées. Le triptyque Martin Le Roy doit dater du premier tiers du XIV[e] siècle, et quelques années assurément en séparent le nôtre.

Ces deux monuments ne sont pas isolés et nous en connaissons d'autres qu'il y faut rattacher : le volet du Louvre déjà cité (n° 37) devait faire partie d'un diptyque de même style. Dans deux triptyques de la collection de M[me] la Marquise Arconati-Visconti (1), les sujets accessoires sont remplacés par d'autres tirés de la vie de la Vierge (*Nativité*, *Mages*, *Présentation*), tandis que les grandes scènes de la Mort et du Couronnement se déploient avec une singulière ampleur. Ces pièces ne sont que des variantes du type primitif, mais les deux dernières présentent un intérêt particulier, en ce qu'elles permettent de relier la série à un groupe important et fort connu, celui des *Tabernacles de la Vierge* (2); les scènes de la vie de la Vierge qui figurent au registre inférieur rappellent exactement en effet certains morceaux sortis de cet atelier et notamment le triptyque de Saint-Sulpice du Tarn, avec l'Enfance du Christ et la Passion (1), au Musée de Cluny, et celui de la collection Weisbach, à Berlin (2). L'analogie de composition et de facture est telle, qu'on ne peut méconnaître l'identité d'origine.

Deux modèles créés par un même maître, l'un figurant les scènes de l'Enfance du Christ et de la Passion, l'autre celles de la Mort et de l'Assomption de la Vierge, après avoir été reproduits plus ou moins exactement dans l'atelier, ont donc fini par se mêler; les ouvriers ont fondu les divers motifs en une œuvre nouvelle et nous saisissons ainsi sur le vif les procédés de ces ivoiriers parisiens du XIV[e] siècle, médiocrement inventifs, mais infiniment ingénieux et d'une habileté extrême à tirer des combinaisons inédites des matériaux plus ou moins usés qu'ils avaient sous la main.

Raymond KŒCHLIN.

(1) Voir pour l'un d'eux : *Les Arts*, 1903, n° 20.

(2) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 453.

(1) Rep. par Saglio, *Monuments Piot*, 1895.

(2) Rep. par Voege, *Die Mittelalterliche Bildwerke*, dans *Ausstell. von Kunstw. des Mittelalt. und der Ren. aus Berliner Privatbesitz*, Berlin 1899, in-4°. — Anc. coll. Spitzer.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE. — Les Canopes aux cartouches de Ramsès II

Le département égyptien du Louvre a, en ce moment, les honneurs d'une publicité variée dans la presse quotidienne, dont le caractère dominant, à quelques exceptions près, n'est pas l'exactitude. Il s'agit de la question des *viscères de Ramsès II*. On nous saura gré, sans doute, d'opposer, aux informations fantaisistes qu'on a brodées sur ce thème, une version qu'on pourra tenir pour exacte.

A la suite de négociations conduites par M. Georges Bénédite, le Louvre s'est rendu acquéreur de quatre vases en céramique émaillée de bleu turquoise, de ce bleu auquel les antiquaires ont donné le nom de bleu de Deir-el-Bahari, d'un intérêt exceptionnel par leurs dimensions, la beauté de leur décor, leur état de conservation, leur caractère et leur origine.

Ces vases mesurent, en effet, 30 centimètres de haut et 13 centimètres de diamètre au col; leur décor consiste en cet habillage de motifs lotiformes dont les Égyptiens savaient tirer un si beau parti : ces motifs ornent le col et rayonnent de bas en haut, tout autour de la base qui est ogivale; dans l'intervalle, en façade, sont tracés au pinceau en hiéroglyphes de scribes, les deux cartouches de Ramsès II et une courte formule protocolaire : *Aimé d'Amon-Râ*, avec la diversité d'épithètes qui accompagne ordinairement le nom du grand dieu thébain.

Les vases sont en très bon état; car on peut tenir pour insignifiants quelques dégâts causés par une main moderne. Ils contiennent des matières organiques embaumées dans leurs linges, qui, à première vue, ont paru être des viscères, et la question se pose de la manière la plus nette de savoir si les splendides canopes, qui ne portent aucun autre nom que celui du roi Ramsès II, ne seraient pas les canopes de ce roi, dont la momie a été découverte en 1882 par M. Maspero, mais dépouillée du mobilier funéraire qui devait l'accompagner.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — La donation Fitzhenry

Depuis son ouverture, le Musée des Arts décoratifs a vu ses collections s'augmenter chaque jour. Les dons ont contribué pour la plus grande partie à cet enrichissement, et parmi ceux-ci, il convient de citer en première ligne, la nouvelle libéralité de M. Fitzhenry, qui lui avait déjà offert, il y a un an, la curieuse collection de moutardiers en porcelaine et en faïence formée par M. Ernest Hébert.

Désirant qu'un musée français pût exposer un ensemble complet de céramiques anglaises, M. Fitzhenry a remis en don au mois de novembre dernier, à l'Union centrale des Arts décoratifs, plus de cent cinquante pièces de faïence, de grès, de biscuit, de porcelaine tendre et dure qui permettent d'étudier dans son ensemble une industrie qui, pendant le cours du XVIIIe siècle, fut dirigée par de véritables artistes (1).

Cette collection, classée méthodiquement, se présente, au musée, dans quatre vitrines et montre quelle fut l'ingéniosité des potiers anglais à varier les formes et les décors d'objets d'usage courant.

S'il n'y a pas, dans la donation Fitzhenry, quelques-unes de ces cruches et de ces plats de forme très simple à émail verdâtre qui jusqu'à la fin du XVIIe siècle servirent en Angleterre aux besoins domestiques, s'il n'y a pas non plus de ces grands plats décorés en bleu, à la manière de Delft, de portraits de souverains ou de dates commémoratives, elle contient de nombreux documents céramiques de l'époque où la consommation toujours plus répandue du thé et du café provoqua la création industrielle de modèles sans cesse renouvelés pour les théières, les pots à crème, les cafetières en faïence et en porcelaine.

Dans l'histoire de la céramique anglaise au XVIIIe siècle, deux noms d'artistes dominent tous les autres, celui de Thomas Whieldon (1735-1798), le maître potier du Strafforshire qui, pendant plus de cinquante ans, imposa à la mode ses émaux éclatants et ses formes originales, et Joshua Wedgwood (1730-1795), son associé et son collaborateur de 1752 à 1759 qui établit en 1760 à Etruria (Strafforshire) une fabrique de faïence usuelle dont les produits se trouvaient sur toutes les tables d'Angleterre et d'Europe et qui porta au plus haut point de perfection, la fabrication des biscuits de porcelaine imitant le jaspe et le basalte, et empruntant à l'art antique ses formes et son décor.

Les œuvres authentiques de Thomas Whieldon sont très rares et, si la collection Fitzhenry n'en contient pas de certaines, elle montre tout au moins des pièces exécutées directement sous son influence. Les théières de forme chinoise à l'émail bariolé de vert, de brun et de jaune, la petite soucoupe imitant les veines délicates de l'agate, les assiettes octogones dont le décor simule l'écaille de la tortue, sont très caractéristiques de la manière de l'artiste. Il en est de même d'une cafetière figurant exactement un chou-fleur aux couleurs naturelles, qui est le type d'une série de pièces de service de table modelées d'après le melon, la pomme de pin, l'épis de maïs ou la feuille de vigne.

De la même époque date une céramique d'une pâte très dure fabriquée dans le Strafforshire et dont la couverte, d'un blanc grisâtre mat, est obtenue par la fusion d'un émail à base de sel marin. Les pièces en sont souvent sans décor; quelques-unes sont ornées en tons un peu vifs de scènes chinoises ou de paysanneries. Dans cette fabrication la fantaisie du potier s'est donné libre cours en créant des formes quelquefois baroques comme la petite théière qui figure une maisonnette carrée où s'applique un déversoir en bec d'oiseau, très souvent charmantes comme la boîte à thé à décor chinois ou la théière dont la panse est formée par des valves de coquilles.

Dans une vitrine, ont été réunies les pièces de faïence fine émaillée en blanc-ivoire. Produites en grandes quantités pour les besoins de la table par les manufactures du Strafforshire, de Leeds, de Liverpool et par les ateliers de Wedgwood, pour ne citer que les principaux centres de fabrication, elles offrent un aspect assez agréable. Les galbes très simples sont empruntés généralement à l'orfèvrerie ; des parties finement ajourées à la main donnent de la légèreté au marli des assiettes et forment autour des burettes et des flacons à épices un décor géométrique d'un goût sobre. Les unes faites pour l'exportation ont été enluminées en Hollande de scènes populaires ou de devises, d'autres sont peintes en camaïeu par le procédé mécanique du transfert, qui devait amener de si grands changements dans le prix de revient du décor.

(1) Ce don était complété par un catalogue raisonné et descriptif de la collection, rédigé par M. F. Rathbone, l'expert bien connu et l'auteur d'un travail jusqu'à présent définitif sur Joshua Wedgwood.

L'œuvre de Joshua Wedgwood et celle de ses imitateurs et continuateurs, Turner, Adams, Birch, est également représentée de la façon la plus complète dans la collection. C'est, avec quelques pièces exceptionnelles provenant de la collection Tangye, comme l'assiette portant en relief les signes du Zodiaque, qui semble, par sa finesse, un chef-d'œuvre de glyptique, la série très variée des productions de la fabrique d'Etruria. Sphinx en basalte, coupe décorée d'une scène d'enfants composée par Sir J. Reynolds, tasses, théières, sucriers de forme et de décor classiques, et cependant d'une harmonie de couleur toute nouvelle, boucles d'oreilles, agrafes, breloques montées en acier à Birmingham, forment comme le résumé de l'œuvre d'un artiste dont la technique et le style furent imités un peu partout en Europe, tant il semblait à ses contemporains un rénovateur de l'art antique que les fouilles de Pompéi et d'Herculanum remettaient à la mode et dont Piranèse faisait à la même époque, en Angleterre, des applications si originales.

La fabrication de la porcelaine ne commença, en Angleterre, que vers 1750. Les artistes ne semblent tout d'abord n'avoir eu en vue que la concurrence aux fabriques d'Europe. La collection Fitzhenry nous apporte quelques exemples significatifs de ces imitations souvent parfaites. En effet, les oiseaux, les groupes de personnages de la Comédie italienne spirituellement modelés, les coupes et pièces de service de table en porcelaine tendre et dure de Bow, de Derby, de Chelsea, de Worcester, ne sont pas très différents des produits similaires d'Allemagne, d'Italie ou de France, quoique, dans certaines pièces, le goût anglais pour les couleurs tranchées et le décor en relief s'y marque d'une façon particulière.

Cette série termine l'histoire de la céramique anglaise au XVIII[e] siècle, telle que nous la montre la collection Fitzhenry. L'ensemble fait grand honneur à celui qui l'a formé.

Le sentiment cordial que témoigne sa libéralité sera apprécié comme il le mérite par les visiteurs du Musée des Arts décoratifs qui resteront reconnaissants à l'amateur anglais du nouveau sujet d'études qu'il leur a apporté.

LOUIS METMAN.

PETIT PALAIS

L'inauguration officielle, par le Président de la République, des nouvelles salles Ziem, Dalou et de Sèvres, a eu lieu le 13 décembre dernier. En même temps, la Ville de Paris était informée par M. Jules Henner, neveu et héritier de J.-J. Henner, qu'il mettait à la disposition de son Palais des Beaux-Arts un certain nombre d'œuvres du maître. Le conseil municipal ayant accepté ce don, une salle, qui portera le nom de l'artiste, va lui être consacrée au Petit Palais. Elle sera ouverte dans le courant de mars.

MUSÉE DE VERSAILLES

Le *Musée de Versailles* vient d'acquérir un portrait du sculpteur Pierre Julien (1731-1804) par un peintre inconnu de la fin du XVIII[e] siècle. L'artiste est représenté dans son atelier, à mi-corps, en veste de travail, la chemise entr'ouverte, tenant de la main gauche un ciseau. Sur le côté droit apparaît la silhouette de la statuette bien connue : *Un Gladiateur mourant*, qui fut le morceau de réception de l'auteur à l'Académie (27 mars 1779) et obtint un vif succès au Salon de cette même année; cette œuvre est aujourd'hui conservée au Louvre avec les autres pièces des collections académiques.

C'est la présence de cette sculpture qui a permis de retrouver aisément le nom de l'artiste; la physionomie de Julien est d'ailleurs conforme en cette peinture aux autres portraits indiqués par M. l'abbé André Pascal dans l'étude récente et très complète qu'il a consacrée à l'artiste du Velay.

Le portrait de Julien vient d'être placé au musée, dans la salle des Nouvelles Acquisitions, en même temps que le très curieux tableau, donné récemment par M. G. Sortais : *Un Bal à la cour de Henri III*, sur lequel nous publierons prochainement un article détaillé.

On a parlé à plusieurs reprises ces temps derniers, dans les journaux du matin et du soir, du cadeau qu'un généreux citoyen américain, M. Jefferson-Lévy, se montrait disposé à faire à la France. Il s'agit d'une fonte en bronze qu'il ferait exécuter à ses frais, d'après la célèbre statue de Washington, commandée à notre Houdon par les États de Virginie et qui figure encore aujourd'hui au Capitole de Richmond. Mais on s'est hâté un peu trop d'ajouter que cette fonte avait sa place toute marquée au Louvre, à côté de la *Diane* de Houdon. S'il s'agissait d'un moulage en plâtre, le document irait tout naturellement au Trocadéro à côté du *Saint Bruno* du même auteur. La dignité de la

matière proposée engagera sans doute la direction des Musées nationaux, si les intentions libérales de M. Jefferson-Lévy se réalisent, à faire figurer la statue au Musée historique de Versailles, où elle se rencontrera avec toute la série des statues de grands hommes commandée par le gouvernement français à la même époque. Mais en aucun cas cette *reproduction moderne* de l'œuvre de Houdon ne saurait figurer au Louvre. Ajoutons du reste que, la statue originale étant conçue pour le marbre, sa traduction littérale en bronze risque de faire une sorte de contre-sens, que l'auteur aurait évité en remaniant lui-même l'arrangement de sa composition, s'il avait eu à l'exécuter en bronze.

MUSÉE DE DIJON

Établi dans la partie orientale de l'hôtel de ville, l'ancien palais des États, le Musée de Dijon ne comprend pas moins de vingt-sept salles, non compris les trois du Musée archéologique. Dans un avenir prochain on en ouvrira deux autres dans les combles, dont l'une de même grandeur que la salle dite des Gardes, et au-dessus.

Restaurée il y a quelques années par MM. Sauvageot et Suisse pour la Commission des monuments historiques, la salle des Gardes a reçu récemment trois pièces précieuses : la statue en pierre peinte d'Antoinette de Fontette qui fut successivement femme de Jean de Plaisance et d'Antoine de Pracontal, œuvre remarquable du XVIe siècle (1547 environ), donnée par M. et Mme Grangier, de Dijon, en 1902; les vantaux de la porte extérieure du Palais de Justice, beau morceau de menuiserie très ornée du temps de Henri III, exécutée probablement dans l'atelier de Sambin (elle est remplacée dans l'édifice par une copie); enfin, un grand Christ en croix, peinture du XVe siècle, provenant aussi du Palais de Justice.

Le grand salon en longueur qui précède la salle des statues conserve d'assez belles boiseries Louis XVI, mais a perdu, il y a un siècle, sa riche cheminée en marbre blanc sculpté. MM. Joliet, conservateur, et Gaitet, conservateur adjoint, lui ont restitué son aspect de salle de palais, ce qu'elle fut à l'origine, et non de musée, en lui donnant une parure de tableaux du XVIIIe siècle disposés en ordre dispersé, entre autres des portraits officiels, répliques ou copies d'atelier de Carle Van Loo et de Nattier; on y voit Louis XV, le Dauphin son fils, et des princes de Condé, gouverneurs héréditaires de Bourgogne. Voici aussi quelques œuvres de sculpture, des bustes, dont un très beau Louis XIV en marbre par Coysevox; enfin deux statues modernes, plâtres originaux de deux Dijonnais, *Libellule*, par M. Mathurin Moreau, et le *Réveil de la Source*, par M. Paul Gasq, dont le marbre est chez M. Stephen Liégeard, au château de Brochon. Il y a encore une vitrine remplie de menus objets du XVIIIe siècle.

Au delà du grand salon des statues dont on étudie la restauration, œuvre urgente mais des plus délicates, deux salles ont été réunies en une belle galerie éclairée par le haut, longue d'une trentaine de mètres, large d'une dizaine, qui a reçu, dans les meilleures conditions, une notable partie des peintures du XIXe siècle. Là ont pris place la *Biblis* de Henner; le *Bivouac au Bourget* d'Alphonse de Neuville; un portrait de Trutat; *la Première Communion à la Trinité* de Gervex; la *Source* par Français; l'*Ex-voto* du Dijonnais Alphonse Legros; *le Glas* et l'*Épreuve d'eau-forte* de Louis Galliac, encore un Dijonnais; les *Femmes du Douar* de Guillaumet; *les Ouvriers de la dernière heure* de Ronot; la *Prise de voile* et *Carmencita* de Rougeron; un très beau Ziem, de la meilleure époque, *la Voile blanche, Venise*, don de M. Albert Joliet, conservateur; enfin, parmi les œuvres récemment entrées au musée, un petit Gagliardini, envoi de l'État, et un paysage, le *Ruisseau*, par Petitjean, offert par M. le baron Alphonse de Rothschild.

Les anciennes salles ont reçu des Primitifs, une Vierge vénitienne et plusieurs tableaux français des XVIIe et XVIIIe siècles, don de M. Jules Maciet; le portrait de la femme du conventionnel Théophile Berlier, par Louis David, légué par M. Gustave Masson, conservateur des Forêts; une série nombreuse des meilleures œuvres des médailleurs français contemporains, encore un don de M. Albert Joliet. La petite collection des bronzes antiques et modernes a été disposée avec goût dans une vitrine à gradins; d'autres vitrines d'applique ont reçu des porcelaines, faïences et grès de Sèvres; enfin une intéressante réunion de statuettes et maquettes, terres cuites et plâtres, œuvres originales et portant les signatures les plus qualifiées.

Ont été exposés encore, dans ces derniers mois, les bustes en marbre de M. Mazeau, premier président honoraire de la Cour de cassation, par

P. Gasq, et du Dr Tarnier, par Ribemont-Dessaigne, ainsi qu'un bronze très remarquable, acquisition de la ville, dû à M. Henry Bouchard, pensionnaire de l'Académie de France à Rome; cette statuette, d'une vérité énergique, représente un paysan bourguignon peinant au dur travail de la terre. Un tel morceau, d'une vérité tout actuelle et vivante, répond aux accusations trop facilement portées contre l'enseignement de la Villa Médicis, que l'on présente volontiers comme ayant pour effet prémédité de courber tous les talents sous le niveau de l'art académique et classique. Voici enfin un très beau buste d'Alphonse Legros par Dalou, terre cuite, et un autre de jeune femme, plâtre original et morceau très savoureux du sculpteur Claude Attiret. C'est un don de M. Gaston Joliet, à qui on doit aussi un grand paysage d'Appian, *le Soir*.

La collection léguée par Mme Dècle remplit toute une salle; il y a là une soixantaine de tableaux, pour la plupart honorables, rien de plus. A signaler, cependant, deux Trinquesse amusants, un peu ridicules; deux de Marne et surtout une petite scène galante, attribuée à Claude Gillot, mais qui, d'après un travail de M. Pierre Marcel paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ne serait ni plus ni moins qu'un Watteau des plus présentables. La donation Dècle comprend aussi une collection très mêlée de porcelaines, des Saxe pour la plupart.

Au rez-de-chaussée, le nouveau Musée de sculpture a reçu, en 1905, un marbre important d'Eugène Guillaume, *Mariage romain*, depuis longtemps attribué à la ville où l'artiste, né à Montbard, a passé sa jeunesse et obtenu ses premiers succès à l'École des Beaux-Arts.

On a annexé au Musée de sculpture les anciennes cuisines du palais ducal, construction très remarquable du xve siècle; on y voit des épis en plomb ouvragé, de précieux fragments de sculpture monumentale, des plaques de cheminée et un intéressant coffre avec pentures du xiiie siècle.

On étudie la transformation d'une petite salle obscure précédant la salle des Gardes, et dont le contenu varié, pastels, dessins, tableaux et miniatures, mérite d'être mis en meilleure lumière.

Dans un délai qui n'est pas encore appréciable, le musée recevra un legs important de Mme veuve Grangier, récemment décédée; il comprendra des tableaux, des meubles, des objets de haute curiosité, mais dont le nombre et la valeur sont peu connus. On espère que les termes du testament permettront à la ville de recevoir un beau portrait de famille, celui de Mlle de Vellefrey, plus tard Mme d'Arestel, par Prudhon, et deux pastels importants de Claude Hoin, les portraits du peintre et de sa femme.

Par l'étendue matérielle et aussi par l'importance exceptionnelle de certaines séries, le Musée de Dijon est incontestablement un des premiers de France; la salle des Gardes peut rivaliser, contenant et contenu, avec ce que l'on voit de plus riche ailleurs. Mais dans l'ensemble il y a pléthore, et une sélection rigoureuse devient nécessaire. Le local est arrivé aux dernières limites de l'extension possible; d'ailleurs les belles choses gagneraient à être isolées du flot toujours grandissant des médiocrités. Cette situation n'est pas sans préoccuper comme il convient le très intelligent et très zélé conservateur qu'est M. Joliet.

Henri Chabeuf.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

Les collections marseillaises, qui jusqu'ici n'avaient, au Musée de Longchamp, compté presque exclusivement que de la peinture et de la sculpture, vont enfin s'enrichir de sections d'art décoratif. Répondant au vœu exprimé depuis plusieurs années par le conservateur, M. Philippe Auquier, l'administration municipale vient en effet de décider un reclassement des objets de collection appartenant à la Ville et, partant, le transfert à Longchamp des faïences, meubles, pièces de ferronnerie et autres ouvrages ayant un caractère d'art qu'on reléguait, depuis 1869, à 4 kilomètres de la ville, au château Borely, asile du Musée d'archéologie.

Une lacune depuis longtemps déplorée va donc se trouver comblée au Musée des Beaux-Arts, où les amateurs traversant Marseille auront désormais la possibilité d'étudier un certain nombre de pièces que leur éloignement du centre de la ville empêchait le plus souvent de voir.

On nous annonce d'autre part que le catalogue du Musée rédigé depuis plus de cinq ans par M. Auquier, mais qui n'avait pu être publié jusqu'ici, les ressources utiles n'ayant jamais été inscrites au budget municipal, vient d'être donné à l'impression et sera mis en vente à partir du 15 avril prochain.



Triptyque de la Mort de la Vierge.

LE CHATEAU D'AZAY-LE-RIDEAU

(Planche 4.)

La présentation n'est plus à faire : le château d'Azay-le-Rideau est une vieille connaissance de l'artiste, de l'architecte, de l'archéologue, du touriste aussi qui a fait le traditionnel pèlerinage des châteaux de la Loire. Qu'il nous suffise de rappeler ici, ne fût-ce que pour honorer la mémoire de l'homme de goût à qui nous le devons, qu'il eut pour fondateur, dans le premier quart du xvie siècle, Gilles Berthelot, conseiller du roi et trésorier général sous François Ier.

Au même titre que ses congénères, frères et cousins, créés à la même époque, dans la même région et sous les mêmes influences, il reflète, dans le décor nouveau de sa parure, le goût récent d'une élite fastueuse dont les yeux se sont depuis peu ouverts à un art jusqu'alors ignoré, comme il témoigne par ses dispositions architecturales des conditions, nouvelles aussi, que le changement des mœurs et de la politique a imposées à l'existence de ses habitants. A l'image de leurs maîtres qui, vis-à-vis de la royauté centralisatrice, jouaient encore aux soldats en attendant qu'ils fussent domestiqués, ces palais de campagne ne conservent plus du château féodal, leur ancêtre, qu'un simulacre commémoratif de leurs antécédents guerriers. Ils continuent à flanquer leurs angles de tours saillantes, mais leur artillerie éteinte n'aura plus à en balayer les courtines; ils couronnent encore leur tête de mâchicoulis d'où rien ne tombera plus; et s'ils baignent encore leurs pieds dans l'eau protectrice des fossés, c'est pour y voir dormir des nénuphars et flotter la blancheur silencieuse des cygnes.

Construit suivant ces données, le château d'Azay restera l'un des types les plus délicats, les plus séduisants de l'architecture civile et de l'habitation seigneuriale au début de la Renaissance. Après quatre siècles de paisible existence, il était passé, dans le courant du xixe, entre les mains du marquis de Biencourt, et, lorsque, il y a quelques années, les collections de tableaux et les meubles qui le garnissaient furent dispersés, l'on avait pu craindre un instant pour les constructions elles-mêmes les pires éventualités. Il n'en avait rien été, fort heureusement, et le dernier propriétaire, M. Artaud, avait pris soin de continuer la tradition respectueuse de ses devanciers. Mais les propriétaires peuvent changer et ne pas se ressembler; l'expérience en a trop souvent déjà été faite. Aussi l'attentive sollicitude de l'administration des Beaux-Arts restait-elle depuis lors en éveil. Un château ne s'emporte pas, il est vrai, dans une valise, comme un bibelot; mais, de même que l'on voit assassiner une femme pour arracher les bracelets de ses bras ou les boucles de ses oreilles, n'a-t-on pas vu dépecer des palais pour en débiter la statuaire, — tel le château de Montal, — et, tout récemment, la célèbre maison des Musiciens de Reims n'a-t-elle pas risqué de prendre, par tranches, le chemin des mers? [1]

Si les châteaux ne sont pas des objets de vitrine, il en est qui, par les qualités peu communes de leur conception et de leur exécution, par l'exceptionnel état de leur conservation, par ce qu'ils apprennent et par ce qu'ils prouvent, doivent, plus que d'autres, être considérés comme des objets de musée, des pièces de collection. La peinture, la sculpture, les arts dits décoratifs, trouvent dans les musées nationaux et les musées des départements des conservatoires officiels; l'architecture, intransportable, a pour musée toute l'étendue du sol de la France. Il est donc des échantillons rares qu'il importe de soustraire aux causes présentes ou futures de ruine et de destruction, et, pour cela, de faire passer, sur place, du domaine privé dans le domaine public, dans la galerie nationale de l'architecture. A cet effet, le plus sûr expédient est l'acquisition. Mais si les musées nationaux sont pourvus d'une dotation qui leur permet de sauver les œuvres de sculpture et de peinture en danger, l'architecture ne bénéficie pas auprès d'eux du même privilège. Un autre service de l'administration des Beaux-Arts a qualité pour y suppléer, le service des Monuments historiques, qui, par nature, est le conservateur du musée des monuments français. Une circonstance aussi heureuse qu'inespérée vint à point permettre de réaliser un projet, que le manque de ressources semblait devoir faire ajourner longtemps encore.

Un amateur parisien, M. Léon Dru, ingénieur,

avait légué à l'État le château de Vez (Oise), petite construction du XIVe siècle dont il avait commencé la restauration ; ce legs comprenait, en outre, une rente de 40 000 francs destinée à la continuation de la restauration et à l'entretien de la propriété. Les héritiers du testateur, désireux de garder le château, vinrent proposer à l'État une transaction : le but de M. Dru, en léguant Vez, avait été avant tout d'assurer sa conservation; elle le serait par l'inscription du château sur la liste des monuments historiques; de plus, la restauration serait poursuivie par leurs soins et sous la tutelle de l'État. En outre, ils offraient de verser un capital d'un million. L'État ne pouvait que trouver avantage à cet arrangement, puisque son désir, qui était également celui de M. Dru, se trouvait réalisé par le classement consenti du château, et il voyait, d'autre part, non sans appréhension et regret, l'obligation qui lui était imposée de consacrer à perpétuité une rente de 40 000 francs à un monument petit, qui aurait vite fait de ne plus avoir besoin d'une telle libéralité. Aussi M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, sentant tout de suite le fructueux usage qu'il allait pouvoir faire de cette richesse inopinée pour sauver deux monuments au lieu d'un, fit-il toute diligence auprès du Conseil d'État pour que la transaction proposée fût agréée par la haute assemblée. Elle le fut ; et, sans tarder, les pourparlers déjà engagés avec M. Artaud aboutirent : le château d'Azay-le-Rideau, avec une couronne de 7 hectares, fut acquis par l'État pour la somme de 200 000 francs.

Certes, il est illusoire et puéril de prétendre établir des comparaisons entre des termes qui ne se peuvent comparer ; et pourtant, au souvenir récent de certaines ventes retentissantes, l'on ne peut se défendre d'admirer la docilité du snobisme cosmopolite et sa facile générosité. Le château d'Azay et ses 7 hectares n'a pas été payé le prix d'un demi « Billet doux », et il en a été de même, il y a un an, du château de Maisons-Laffitte, un autre chef-d'œuvre de l'architecture française du XVIIe siècle, une autre pièce de Musée. Les deux réunis n'ont pas atteint le chiffre qui fut donné de 70 centimètres carrés de toile peinte.

P. FRANTZ MARCOU.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

LES MONUMENTS HISTORIQUES ET LA LOI DE SÉPARATION

Il nous a paru intéressant de préciser par la reproduction d'un certain nombre de textes, aujourd'hui officiels, la situation nouvelle créée à nos monuments historiques, par la loi du 9 décembre 1905, concernant la séparation des Églises et de l'Etat.

Voici d'abord les dispositions essentielles du titre III de la loi, relatif aux édifices des cultes :

Art. 12. — Les édifices qui ont été mis à la disposition de la nation et qui, en vertu de la loi du 18 germinal an X, servent à l'exercice public des cultes ou au logement de leurs ministres (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), ainsi que leurs dépendances immobilières et les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où lesdits édifices ont été remis aux cultes, sont et demeurent propriétés de l'État, des départements et des communes.

Art. 13. — Les édifices servant à l'exercice public du culte, ainsi que les objets mobiliers les garnissant, seront laissés gratuitement à la disposition des établissements publics du culte, puis des associations appelées à les remplacer.

La cessation de cette jouissance, et, s'il y a lieu, son transfert seront prononcés par décret.....

1° Si l'association bénéficiaire est dissoute ;......

3° Si la conservation de l'édifice ou celle des objets mobiliers classés en vertu de la loi de 1887 et de l'article 16 de la présente loi est compromise par insuffisance d'entretien ;...

5° Si l'association ne satisfait pas aux prescriptions relatives aux monuments historiques.

. . . .

Les établissements publics du culte, puis les associations bénéficiaires seront tenus des réparations de toute nature, ainsi que des frais d'assurance et autres charges afférentes aux édifices et aux meubles les garnissant.

Il est prévu toutefois que l'Etat ou les communes pourront concourir à l'entretien de certains monuments présentant un intérêt particulier, puisqu'on lit à l'article 19 qui interdit les subventions:

Ne sont pas considérées comme subventions les sommes allouées pour réparations aux monuments classés.

Voici du reste *in extenso* les deux articles 16 et 17 relatifs au classement des objets et monuments, qui complètent la loi de 1887, concernant le classement des monuments et des objets mobiliers :

Art. 16. — Il sera procédé à un classement complémentaire des édifices servant à l'exercice public du culte (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), dans lequel devront être compris tous ceux de ces édifices représentant, dans leur ensemble ou dans leurs parties, une valeur artistique ou historique.

Les objets mobiliers ou les immeubles par destination mentionnés à l'article 13, qui n'auraient pas encore été inscrits sur la liste de classement dressée en vertu de la loi du 30 mars 1887, sont, par l'effet de la présente loi, ajoutés à ladite liste. Il sera procédé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, dans le délai de trois ans, au classement définitif de ceux de ces objets dont la conservation présenterait, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt suffisant. A l'expiration de ce délai, les autres objets seront déclassés de plein droit.

En outre, les immeubles et les objets mobiliers, attribués en vertu de la présente loi aux associations, pourront être classés dans les mêmes conditions que s'ils appartenaient à des établissements publics.

Il n'est pas dérogé, pour le surplus, aux dispositions de la loi du 30 mars 1887.

Art. 17. — Les immeubles par destination classés en vertu de la loi du 30 mars 1887 ou de la présente loi sont *inaliénables et imprescriptibles.*

Dans le cas où la vente ou l'échange d'un objet classé serait autorisé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, un droit de préemption est accordé : 1° aux associations cultuelles; 2° aux communes; 3° aux départements; 4° aux musées et sociétés d'art et d'archéologie; 5° à l'État. Le prix sera fixé par trois experts que désigneront le vendeur, l'acquéreur et le président du tribunal civil.

Si aucun des acquéreurs visés ci-dessus ne fait usage du droit de préemption, la vente sera libre; mais *il est interdit à l'acheteur d'un objet classé de le transporter hors de France.*

Nul travail de réparation, restauration ou entretien à faire aux monuments ou objets mobiliers classés ne peut être commencé sans l'autorisation du ministre des Beaux-Arts, ni exécuté hors de la surveillance de son administration, sous peine, contre les propriétaires, occupants ou détenteurs qui auraient ordonné ces travaux, d'une amende de seize à quinze cents francs (16 à 1 500 fr.).

Toute infraction aux dispositions ci-dessus ainsi qu'à celles de l'article 16 de la présente loi et des articles 4, 10, 11, 12 et 13 de la loi du 30 mars 1887 sera punie d'une amende de cent à dix mille francs (100 à 10 000 fr.) et d'un emprisonnement de six jours à trois mois, ou de l'une de ces deux peines seulement.

La visite des édifices et l'exposition des objets mobiliers classés seront publiques; elles ne pourront donner lieu à aucune taxe ni redevance.

Les termes de la loi sont suffisamment explicites. Néanmoins M. le Ministre de l'Instruction publique a cru devoir adresser aux préfets, le jour même de la promulgation de la loi, une circulaire leur rappelant les dispositions de l'art. 16 cité plus haut et ajoutant :

Ainsi les immeubles par destination et les objets mobiliers garnissant les édifices religieux et appartenant à l'État, aux départements et aux communes, se trouvent dès à présent classés de plein droit parmi les monuments historiques et bénéficient des mesures de protection établies tant par la loi du 30 mars 1887 que par celle du 9 décembre 1905.

Notamment ceux de ces objets qui appartiennent à l'État sont inaliénables; ceux qui sont la propriété des départements et des communes ne peuvent être aliénés sans une autorisation ministérielle.

Toute infraction à ces prescriptions est punissable, aux termes de l'article 17, paragraphe 5, de la loi du 9 décembre 1905, d'une amende de 100 à 10 000 francs et d'un emprisonnement de six jours à trois mois.

Je vous rappelle en outre que toute aliénation d'un objet classé faite en violation de la loi est nulle et que la nullité peut en être poursuivie par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sans préjudice des dommages-intérêts dont se rendent passibles les personnes ayant participé a l'aliénation.

Vous aurez à signaler d'urgence aux parquets les infractions aux prescriptions susvisées ainsi que les détournements ou soustractions d'objets mobiliers qui parviendraient à votre connaissance, afin que leurs auteurs soient poursuivis en exécution, soit de l'article 17 de la loi du 9 décembre 1905, soit du Code pénal.

Tels sont, en attendant le règlement d'administration publique qui doit déterminer les conditions d'application de la nouvelle loi, tous les documents officiels parus jusqu'à ce jour sur cette question des monuments dont les auteurs de la loi et le Parlement ont été loin, comme on le voit, de se désintéresser.

⁂ ⁂ ⁂

Une délégation de la Commission des Monuments historiques s'est transportée récemment à **Limoges**, pour obtenir du conseil municipal et du préfet la conservation du vieux **pont Saint-Étienne**, qui date du XIIIe siècle et complète si merveilleusement le cadre pittoresque de cette vallée dominée par la cathédrale et l'évêché. Une discussion sur place a démontré qu'il serait plus pratique et plus économique d'établir un nouveau pont en amont et de conserver intact pour son intérêt historique, sa beauté propre et son utilité permanente, le vieux pont désormais classé comme monument historique.

Une petite aventure assez banale, mais significative, est celle de la **Vierge du beffroi d'Amboise**. Cette jolie statuette en pierre du XIVe siècle,

utilisée sans doute au xve pour la décoration du beffroi municipal, avait déjà été, au xviiie, retirée de la façade pour être abritée sous le porche par où passe la grande rue d'Amboise. Tout récemment, un vandalisme stupide s'acharnant sur la statuette, des esprits éclairés s'émurent et réclamèrent qu'on la sauvegardât des coups de pierre.

L'administration municipale consentit à descendre la Vierge de sa niche et à la recueillir à l'hôtel de ville. Mais la curiosité s'éveilla, des marchands surgirent, des offres furent faites... tentatrices. Par bonheur, l'objet était classé et les marchands en furent pour leur voyage. Voilà la Vierge à la mairie, présidant aux élections et aux conseils de revision, entre deux tableaux « envoyés par l'État », c'est tout dire ! Le concierge espère qu'entre temps, elle lui amènera du monde.

Que faire ? Mieux eût valu certes que, respectée, elle restât sous le porche du beffroi. Aujourd'hui, elle y serait lapidée... ou cambriolée. Mais précisément ce beffroi pittoresque, que tous les touristes connaissent, renferme une ou deux grandes salles vides qu'il serait assez facile d'approprier. Pourquoi n'y pas mettre la Vierge comme amorce d'un futur musée archéologique ? Le mot est ambitieux, mais les invalides de l'art régional, les trouvailles possibles, les objets sauvegardés malgré eux, peut-être aussi des dons généreux arriveraient à constituer peu à peu un de ces petits asiles où se perpétue, ralentie mais assurée, la vie des œuvres d'art du passé.

❀ ❀ ❀ On vient de replacer dans la crypte de la **cathédrale de Bourges** un **Sépulcre** de la fin du xvie siècle, accompagné d'un certain nombre de morceaux de sculpture un peu disparates que des travaux avaient obligé de retirer momentanément.

EXPOSITION GÉNÉRALE D'ART PROVENÇAL. MARSEILLE, 1906 ❦ ❦ ❦ ❦

Une vaste Exposition coloniale s'ouvrira à Marseille en avril 1906. Estimant que l'occasion était des plus propices pour réunir en un seul faisceau et placer sous les yeux du public toutes les manifestations de l'art provençal, M. Auquier, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Marseille, appuyé par le comité d'inspection et de surveillance de ce musée, a sollicité et obtenu du commissariat général de l'Exposition coloniale, du Conseil général des Bouches-du-Rhône et de la Ville de Marseille, les moyens de réaliser l'ensemble projeté.

L'Exposition aura lieu dans le grand palais central de l'Exposition coloniale, dont elle occupera la galerie principale. On s'efforcera d'y présenter la fleur de ce que les collections particulières, les musées et les églises de Provence recèlent d'ouvrages caractéristiques.

Un comité a été formé sous la présidence d'honneur de MM. Frédéric Mistral et Jules Charles-Roux, commissaire général de l'Exposition coloniale, avec M. Philippe Auquier comme secrétaire général.

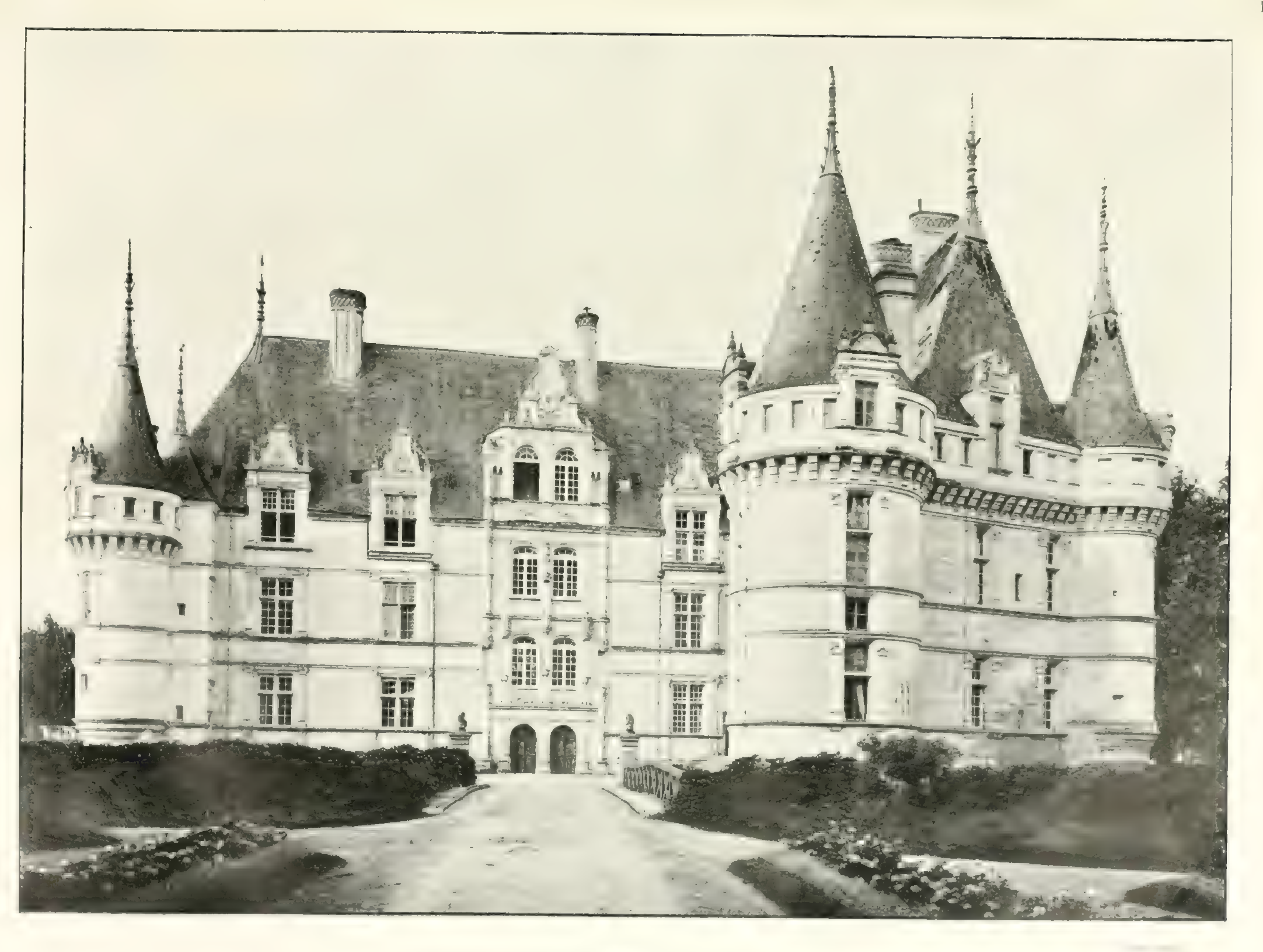
Sur la liste des membres du Comité, figurent la plupart des grands amateurs provençaux. Plusieurs villes déjà sollicitées, ont promis le concours de leurs musées, et dès maintenant les adhésions sont arrivées assez nombreuses au Comité, pour que celui-ci soit certain du succès de son entreprise.

EXPOSITION DE PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES A PARIS ❦ ❦ ❦ ❦ ❦

On a ouvert récemment dans le rez-de-chaussée du Petit Palais l'exposition du concours de photographies documentaires organisée par la Ville de Paris. On sait que ces concours qui ont été institués depuis quelques années, sur l'initiative de la Commission du Vieux Paris, ont pour but d'enrichir les collections d'aspects anciens et modernes de la capitale, conservées au Musée Carnavalet. Le programme du concours de cette année concernait les façades, les cours, les berges de l'Ile Saint-Louis et du Marais. Un certain nombre de concurrents ont sacrifié, avec assez de bonheur du reste, aux recherches pittoresques que les adeptes de la photographie d'art ont mises à la mode, mais beaucoup aussi, M. Séeberger, entre autres, qui expose une très belle série de vues architecturales, se sont contentés de reproduire avec soin les ensembles intacts ou les débris des monuments des vieux quartiers, si riches encore, où ils opéraient leur moisson, qui aurait peut-être pu être plus variée, mais ne sera sans intérêt ni pour les visiteurs dont elle stimulera la curiosité archéologique, ni pour les travailleurs de l'avenir à qui elle fournira de précieux et exacts témoignages.

[illegible] — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



Château d'Azay-le-Rideau (Indre-et-Loire).

Soupière en faience de Lorraine.

Musée des Arts Décoratifs.



Soupière en faience du Pont-aux-Choux.

Musée des Arts Décoratifs.

Musées et Monuments

DE FRANCE

LES FAIENCES FINES DE LORRAINE ET DU PONT-AUX-CHOUX au Musée des Arts Décoratifs

(Planche 5.)

Le Musée des Arts décoratifs a acquis récemment une pièce importante en faïence fine de Lorraine qui vient augmenter de la façon la plus heureuse une série déjà riche en productions de cette céramique appelée aussi « terre de pipe ».

Cette soupière, reproduite ci-contre, est à couverte blanc jaunâtre; le corps, de forme oblongue, est porté par quatre pieds en crossettes. Ceux-ci se rattachent à la panse, largement modelée, d'un côté par deux consoles en relief terminées par des têtes de femme, de l'autre par un motif de rocailles et d'acanthes formant aux extrémités deux crochets reliés par des guirlandes fleuries. Le couvercle, décoré de festons, est surmonté d'un trophée de chasse, bécasse et lapin, liés par les pattes à une tige d'artichaut qu'accompagnent des plantes potagères, une écrevisse et une anguille.

Cette ornementation, d'une opulence un peu lourde, très semblable à celle qui orne des pièces de céramique sorties au xviiie siècle des fabriques de faïence de l'est de la France, se relie avec vraisemblance au mouvement artistique que le goût très personnel du roi Stanislas suscita en Lorraine pendant les vingt-huit années d'un règne pacifique, consacré uniquement aux embellissements de Nancy, sa capitale, et de ses nombreux châteaux.

Dès 1749, Jacques Chambrette fabriquait à Lunéville, sous la protection royale, de la faïence fine et de la « terre de pipe », c'est-à-dire, au point de vue technique, un composé de cailloux frettés et d'argile blanche. Il employait des artistes comme Paul-Louis Cyfflé, le créateur de tant de charmantes figurines, Richard Mique qui, en 1773, viendra à Versailles comme intendant des Bâtiments du roi et que Marie-Antoinette occupera aux travaux de Trianon. Chambrette fonda à Saint-Clément une nouvelle fabrique de faïence et vit, en 1768, Cyfflé son ancien collaborateur devenir son concurrent et obtenir par un arrêt du conseil d'Etat et par lettres patentes délivrées par le roi Louis XV, le privilège de cuire ou de faire cuire pendant quinze ans de la vaisselle supérieure à celle de la terre de pipe, sans être porcelaine, et qui serait nommée terre de Lorraine, comme aussi de la faïence commune et ordinaire, en employant la terre de pipe.

Les pièces de faïence fine sorties de ces diverses fabriques ne sont pas marquées, et, si l'on veut en tenter la classification, il faut se borner à les grouper d'après certaines analogies d'émail et de décor.

La collection de M. G. Papillon, l'érudit conservateur du Musée de Sèvres, nous montre telle assiette marquée, sortie des ateliers de Niederwiller, dont le marli porte en relief des côtes de céleri reliées par les mêmes guirlandes qui ornent la soupière décrite plus haut; une assiette, une soupière décorée à ses extrémités de hures de sangliers, un huilier en forme de bateau en faïence fine nous offrent, au Musée des Arts décoratifs, les mêmes ornements; enfin nous relevons dans les modèles de la fabrique de Niederwiller les profils

robustes, les natures mortes modelées en haut relief que Strasbourg employait pour couronner les pièces de service de table et que les frères Hannong avaient vraisemblablement empruntés aux artistes allemands. Il paraît donc légitime de classer parmi les productions lorraines les œuvres où se retrouveront des caractères aussi tranchés et de les séparer de céramiques dont la technique est semblable, mais dont la forme est si différente que l'on est en droit de les attribuer à un centre de fabrication beaucoup plus éloigné et soumis à d'autres influences. La pièce que nous reproduisons à titre de comparaison, et qui est considérée comme une des meilleures productions de la fabrique parisienne du Pont-aux-Choux, montre assez clairement ces différences de style et justifie cette opinion.

C'est en 1743 que Claude-Imbert Gelin établissait à Paris, rue Amelot, vis-à-vis de la porte du Pont-aux-Choux, une manufacture royale de terres d'Angleterre avec privilège de fabrication dans un périmètre de six lieues autour de Paris, pour faire une faïence blanche à l'imitation de celle d'Angleterre. Serrurier et Adrien-Pierre Mignon lui succédèrent dans son privilège en 1748 et donnèrent à la fabrique qui existait encore en 1778, la plus grande prospérité. La preuve en est dans le procès qu'ils intentèrent à François le Mazois, qui avait établi une fabrique concurrente à Montereau. Un arrêt de 1749 mit d'accord les plaideurs en ordonnant que Montereau marquerait ses produits de la première lettre du surnom du fabricant, tandis que Pont-aux-Choux, qui était manufacture royale, les estampillerait d'une fleur de lys (1). En fait, le jugement ne paraît pas avoir eu d'exécution, car on ne connaît aucune pièce ainsi marquée. Cependant, il est vraisemblable que les soupières, les grands plats, les pots à eau d'une forme très simple sur lesquels l'ornement rocaille se dispose avec mesure autour de médaillons qu'encadrent des palmes et des branches de lauriers, sont sortis des fabriques de Paris ou de Montereau.

Ces différents modèles sont d'un style si analogue à celui des œuvres que les orfèvres parisiens composaient à la même époque, que l'on a imaginé avec une certaine vraisemblance qu'ils avaient été moulés sur des pièces de métal. Les tables bourgeoises devaient en guise de pièces d'argenterie porter ces céramiques somptueuses, mais fragiles, dont il ne nous reste que de rares exemplaires.

Deux soupières du Musée des Arts décoratifs sont avec celle du Musée de Sèvres, dont le plateau est aux armes des Trudaine de Montigny, les seuls types de grande taille que nous connaissions de ces faïences dites du Pont-aux-Choux.

Sur d'autres pièces d'un galbe plus simple mais très élégant, un léger grènetis s'enlève en relief sur un fond dont les nervures semblent avoir été travaillées au burin, tandis que certains sucriers ou certaines écuelles se terminent par un bouton en forme de fruit, identique à celui qui se trouve sur des modèles en porcelaine de Chantilly.

Peut-on attribuer également à la même fabrication des seaux à rafraîchir, des pots à eau, des jardinières à base godronnée, d'une exécution moins parfaite? Le décor de légers branchages en relief qui les orne répète les formes et les ornements de goût chinois des porcelaines tendres de Saint-Cloud d'une façon si exacte qu'il est permis de penser à un rapprochement.

On peut ainsi, grâce à ces diverses comparaisons, rendre aux ateliers de la région de Paris du milieu du XVIII[e] siècle un assez grand nombre de pièces qui sont d'ailleurs tout à fait à l'honneur du goût et de la mesure des ouvriers qui les ont conçues.

A la fin du siècle, la fabrication de la faïence fine prit en France un nouvel essor. En 1775, Clark, Shaw et C[ie] installent à Montereau une fabrique de faïences à la mode anglaise; leur successeur Potter rouvrit en 1793 les ateliers de Chantilly; d'autre part, en 1780, Leigh introduisait à Douai, avec des ouvriers anglais, les méthodes et les modèles qui avaient fait le succès des faïences de Leeds et du Strafforshire. Si, au point de vue commercial, ces fabriques connurent une heureuse prospérité, nous serons plus réservés sur les bienfaits de leur action artistique. Copiant presque servilement les modèles d'outre-Manche, elles ne créèrent aucune de ces œuvres parfaites qui ont mérité une place d'honneur dans un musée d'art décoratif comme le nôtre, pour ce qu'elles nous rappellent ou nous apprennent de l'art des grands orfèvres français du XVIII[e] siècle.

Louis METMAN.

(1) Rapport du comité d'installation du Musée centennal de la classe 72 (céramique) à l'Exposition Universelle internationale de 1900 à Paris, par Henri Sarriau.

LE BUSTE DU CARDINAL DE RICHELIEU, par Jean Warin
à la Bibliothèque Mazarine

(Planche 6.)

Parmi les œuvres d'art conservées aujourd'hui dans les bâtiments de l'ancien collège des Quatre-Nations devenu le palais de l'Institut de France (1), il en est peu de plus précieuses, de plus significatives au point de vue de l'art comme au point de vue de l'histoire que le buste en bronze du cardinal de Richelieu.

Conservé aujourd'hui au milieu des collections de livres et de manuscrits que le cardinal de Mazarin légua au collège des Quatre-Nations et qu'il avait même ouvertes aux travailleurs dès 1643, sous la surveillance de Gabriel Naudé, premier bibliothécaire de la Mazarine, ce buste n'a pas figuré, dès l'origine, dans cet établissement où il semble que sa place eût été cependant tout indiquée. Nous savons par un passage du journal d'Alexandre Lenoir, l'un des sauveteurs de l'art français pendant la Révolution, que celui-ci reçut dans son dépôt le 14 fructidor an II (13 août 1794) un buste de Richelieu en bronze qui venait d'échapper à l'incendie qui dévora la bibliothèque du couvent de Saint-Germain-des-Prés, dans la nuit du 1er fructidor an II, et que ce buste fut porté de suite à la Bibliothèque Mazarine.

L'effigie qui était ainsi assurée pour nos collections publiques, avait une importance capitale pour l'histoire de l'art français et pour celle même du grand cardinal. Courajod s'en est longuement occupé pour la comparer au buste de Louis XIII conservé au Louvre et il en a établi avec beaucoup de perspicacité l'histoire et l'attribution définitive (2). Sans vouloir entrer ici dans la discussion minutieuse qu'il a instituée à ce sujet, nous en examinerons seulement les résultats essentiels en y ajoutant quelques indications complémentaires, recueillies depuis la publication de son travail.

Dans la dernière année de la vie du cardinal, au moment où, se sentant mourir, il prit souci d'assurer la figure qu'il voulait tenir devant la postérité, où il fit rédiger de volumineux mémoires et multiplier les images qui devaient le faire vivre à jamais sous les yeux des hommes, où il songea à faire exécuter sa statue par le sculpteur le plus en vue de l'Europe catholique et classique, le cavalier Lorenzo Bernini, il dut poser aussi devant un artiste plus modeste, mais dont il s'était dès longtemps assuré les services reconnaissants ; c'était Jean Warin de Liège, qui, de faux monnayeur, était devenu par sa grâce, graveur général des monnaies de France, et avait déjà eu mainte fois l'occasion de modeler des médailles à son effigie. Une note adressée par Richelieu à Mazarin le 3 décembre 1641, contient entre autres recommandations en style indirect, cette courte phrase :

« *Il envoira voir chez Varin si son buste en plâtre est achevé.* »

Richelieu mourait peu après et il ne semble pas que Warin, tout artisan du métal qu'il fût essentiellement, ait eu à exécuter le buste dont il avait fourni le modèle.

La duchesse d'Aiguillon, héritière du cardinal, fit en effet exécuter, ainsi que nous l'apprend un texte communiqué par M. de Boislile à Courajod, six bustes en bronze de son oncle, quatre par *Hubert Lesueur*, suivant quittance du 12 juin 1643 (3000 livres) et deux par *Henry Perlan*, suivant quittance du 17 octobre 1643 (2000 livres).

Que sont devenus ces six bustes, fondus, il n'y a presque aucune raison d'en douter, d'après le modèle de Warin qui venait d'être achevé dans les derniers mois de la vie du cardinal? Par une heureuse fortune, nous pouvons aujourd'hui les retrouver presque tous, sauf un qui dut être fondu à la Révolution. C'est celui que la duchesse d'Aiguillon avait légué par testament à la Sorbonne, au témoignage de *Germain Brice* qui l'a mentionné et décrit plusieurs fois, et qui l'attribue du reste à Warin. Une planche gravée, qui reproduit la pompeuse inscription funéraire due à Scudéry, nous en donne une image légèrement altérée mais reconnaissable, et c'est lui, bien évi-

(1) Le 13 février dernier, les membres de la Société des *Amis du Louvre* étaient invités à visiter les collections contenues dans ce palais, tant à la bibliothèque Mazarine qu'à celle de l'Institut et dans les salles de séances publiques ou privées. Ils auront plaisir, pensons-nous, à retrouver ici une des œuvres principales sur lesquelles se soit certainement portée leur attention.

(2) *Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du Musée du Louvre.* Paris, Champion, 1881 (Extrait du journal *l'Art*).

demment aussi, qui dut inspirer Girardon lorsqu'en 1694 seulement, il exécuta le tombeau du cardinal dans l'église de la Sorbonne. Ce buste, suivant Courajod, fut apporté de la Sorbonne chez Lenoir en 1796, et il disparut quelques années plus tard, volé peut-être, fondu plus probablement dans une lamentable réquisition de bronze destiné aux canons de la République.

Quoi qu'il en soit, Courajod avait pu en voir une autre épreuve conservée chez M. le comte de Chabrillant, héritier des d'Aiguillon et toute semblable au buste de la Mazarine. Il en connaissait une autre, de provenance inconnue, chez Madame Édouard André. — Plus récemment, nous avons eu l'occasion d'en retrouver et d'en signaler une quatrième, conservée au Musée de l'Albertinum de Dresde (1), d'en publier enfin une cinquième (2) qui est entrée il y a quelques années dans la collection parisienne de M. J.-A. Doucet. Ainsi, sauf erreur ou substitution possible (l'un des bustes précédents ne serait-il pas, par exemple, celui de la Sorbonne échappé au Musée de Lenoir ou aux réquisitions patriotiques ?), nous reconstituons aujourd'hui la série entière exécutée en 1643.

Quelle est la valeur respective de ces différentes fontes ? Il est assez difficile de le dire sans pouvoir établir entre elles une comparaison autrement que par le souvenir. Il paraît bien qu'aucune, ainsi que l'écrivait déjà Courajod pour celles qu'il connaissait, n'ait été retouchée ou ciselée par l'auteur du modèle original, précisée avec une minutie un peu sèche et un souvenir évident du métier de graveur et de ciseleur, comme l'est par exemple le *Louis XIII* du Louvre. Elles sont, disait Courajod, « le produit d'une fonte habile et courante du XVIIe siècle ».

Il y eut cependant deux fondeurs, et nous serions tentés, pour nous, d'établir entre leurs productions quelque différence; nous attribuerions volontiers par exemple à Perlan dont nous savons les qualités éminentes par les admirables bronzes du monument de Henry de Bourbon, aujourd'hui à Chantilly, à Perlan dont le travail fut payé relativement plus cher que celui de Lesueur, le bronze qui est chez M. Doucet et qui est d'une tonalité chaude et d'une admirable souplesse. Au contraire, la fonte de la Mazarine, « assez aigre », disait Courajod, pourrait appartenir à Hubert Lesueur dont la renommée fut assez grande en son temps, surtout en Angleterre où il alla s'établir, mais dont la statue de Charles Ier, qui orne aujourd'hui encore la place de Charing-Cross à Londres, n'a rien de séduisant ni pour l'allure du modèle assez lourd et médiocre ni pour la qualité du bronze.

Quoi qu'il en soit de la valeur de l'exécution particulière de chacune des épreuves, il faut reconnaître que le buste, tel que le bronze de la Mazarine nous permet d'en juger, était en lui-même, plastiquement, une fort belle chose. D'une très grande précision physionomique, il trahit, dans l'affaiblissement de la nature chancelante, la lueur d'intelligence vivante et de volonté. Dans la solennité cherchée de l'allure, il est plus souple, plus aisé que le *Louis XIII*, si fidèle, si implacablement vrai, mais comme un peu figé encore dans la solennité morne de son caractère d'effigie archaïque.

Le large modelé du front, les traits fins, nerveux, le regard assuré, la bouche hautaine disent l'énergie de caractère persistante du grand politique; mais la tête légèrement inclinée en avant et tournée vers la droite semble se redresser avec effort; le corps un peu voûté, les épaules rentrantes, dont on sent le jeu sous les draperies, dissimulent mal dans l'ampleur du manteau officiel d'hermine la déchéance physique que l'on ne veut pas avouer.

Le buste de Richelieu par Warin nous paraît être un des premiers où, des formules usitées au XVIe siècle, sous Henri IV et encore sous Louis XIII, pour l'usage funéraire, formules qui nous ont donné du reste tant d'effigies honorables, sincères, puissantes quelquefois, se dégage un art plus libre et plus souple qui est celui du buste français du XVIIe et du XVIIIe siècle et qui, de Coyzevox à Houdon, nous donnera tant de portraits vivants non seulement par la vérité individuelle du visage, mais par l'allure et l'attitude expressive.

C'est le premier aussi d'une série qui compte tant de morceaux brillants d'un arrangement décoratif supérieurement réglé, où les manteaux, les hermines, les rubans et les rabats viendront jouer, comme ils le font déjà ici, leur rôle efficace dans l'harmonie colorée de l'ensemble.

Paul Vitry.

Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquaires, 2 février 1899.
(2) *Les Arts*, septembre 1903.



Buste du cardinal de Richelieu.

Par Jean Warin.

(Bibliothèque Mazarine.)

LE TISSU BYZANTIN DE L'ÉGLISE DE MOZAT

au Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon

(Planche 7.)

La ville de Lyon possède un des plus beaux musées du monde où l'on puisse étudier en ses variétés l'art de décorer le tissu. Parfaitement aménagé au dernier étage du Palais du commerce, en plein centre de la ville, il témoigne des magnifiques résultats que l'on peut attendre de l'initiative privée, quand elle émane d'un groupe d'industriels, d'hommes d'affaires, et d'amateurs décidés à réaliser une œuvre d'intérêt collectif, et à rendre les plus grands services éducatifs à une population industrielle à laquelle Lyon doit le plus clair de sa gloire artistique.

Constituées au début avec la plus franche décision et le goût le plus sûr par M. Edouard Aynard et M. Texte, poursuivies depuis lors avec un remarquable esprit de suite par les différents présidents de la commission du musée, et plus récemment par M. Isaac et M. Raymond Cox, les collections présentent aujourd'hui le logique développement de leurs merveilleuses séries qui s'enrichissent chaque année, grâce à de généreux subsides.

L'un des plus récents, et en même temps des plus considérables accroissements dont le musée puisse s'enorgueillir, est un grand fragment de tissu de soie décorée, célèbre, que connaissaient bien tous ceux qu'attiraient vers la petite église de Mozat, près de Riom (Puy-de-Dôme), la renommée de sa grande et magnifique châsse en émaux champlevés de Limoges, et son suaire que les légendes locales faisaient remonter aux Croisades.

En fait, cette admirable étoffe est d'une antiquité bien plus reculée, car c'est, avec le grand morceau du Musée de Cluny décoré d'un quadrige, le plus splendide tissu byzantin conservé en France.

C'est un tissu de soie rouge, à roues tangentes, enfermant deux cavaliers affrontés (visages présentés de face, et les chevaux vus de profil), de chaque côté du *hom* symbolique, ou arbre de vie. Ils tiennent droite une lance dont ils piquent un lion dressé devant eux. L'exemple est typique de l'influence orientale directement subie par les ateliers de Byzance, et qui y contre-balança si souvent l'influence antique de Rome, et l'influence chrétienne.

Par sa position même, Byzance se rattachait aux régions de l'Asie antérieure; une partie de sa population en était originaire; sa politique comme son commerce la mettaient en relations étroites avec l'Orient, surtout avec la Perse. C'est de là que vinrent à elle toutes ces formes animales et végétales, toutes ces données décoratives que l'imagination de ses artistes allait reprendre et interpréter.

Nous retrouvons dans le tissu de soie du Musée de Lyon tous les éléments caractéristiques des rares tissus sassannides que des inscriptions ou des détails précis nous ont permis d'identifier : l'ordonnance des roues tangentes circonscrivant le décor (ce que les anciens appelaient *circumrotata*), le goût pour les sujets de chasse, pour ces représentations de cavaliers lancés au galop, tirant de l'arc ou piquant de l'épieu, se retournant sur leurs selles dans un mouvement qui deviendra traditionnel. La formule aura du reste une étrange puissance de durée : on la retrouve chez les Arabes, dans les décors de leurs cuivres incrustés d'argent. Mais chez le Sassannide, et chez le Byzantin, la représentation conserve une grandeur et une noblesse dont elle s'est un peu dépouillée plus tard, en devenant plus pittoresque. Le mouvement est observé, rendu en sa vérité, mais la scène conserve quelque chose d'héroïque, d'hiératique aussi. Le cavalier, roi ou prince le plus souvent, en tirant de l'arc, semble encore exécuter un rite. Quant à ce Hom, ou arbre de vie, pour les Persans c'était le symbole de l'éternelle renaissance des êtres et des choses : les Byzantins continuèrent à s'en servir pour diviser et balancer leur composition.

Par conséquent, bien byzantin par le style et les costumes de ses personnages, le tissu de Mozat est un des plus intéressants exemples de tissus pseudo-sassannides qu'on puisse approximativement dater du VIe au VIIIe siècle. Il partage ce très curieux caractère avec un splendide fragment d'étoffe conservé dans la collection du Kunstgewerbe Museum de Berlin dans lequel deux cavaliers coiffés de bonnets et adossés tirent de l'arc sur des tigres qui roulent sous les pieds des chevaux.

Gaston Migeon.

LES ACCROISSEMENTS
DU MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE

Lorsque le Musée de Sculpture comparée fut fondé en 1879 sur l'initiative de Viollet-le-Duc, et ouvert en 1882, son programme n'était pas loin de représenter une comparaison universelle des meilleures œuvres de la sculpture; ce programme était alors très judicieux, car le Musée du Trocadéro avait pour objet de révéler au grand public, à beaucoup d'artistes même, notre sculpture nationale, et de les faire revenir d'une prévention plus de trois fois séculaire. Il était nécessaire alors de mettre en regard des œuvres antiques les plus admirées, les œuvres françaises les plus admirables, et de voir comment elles supporteraient la comparaison. La démonstration fut aussi éloquente et aussi rapide qu'elle pouvait l'être, et dès lors il n'y eut plus d'intérêt à développer l'histoire de la statuaire antique, abondamment représentée déjà dans le musée de moulages de l'Ecole des Beaux-Arts.

Il sembla plus intéressant de faire porter la comparaison entre les œuvres françaises de divers temps, depuis l'époque gallo-romaine jusqu'au début du XIXe siècle, entre les diverses Ecoles françaises, et même entre les œuvres contemporaines et similaires de la France et de l'étranger. C'était là un programme terriblement vaste encore : il fut nécessaire dès 1887 de doubler le local du musée; enfin, tout récemment, la cession des galeries extérieures vitrées pour les besoins de l'Exposition de 1900, consentie par la Ville de Paris en 1903, est venue bien à point pour permettre de compléter les séries et d'y introduire un peu d'ordre.

C'est à compléter et à classer les collections que s'est attaché depuis trois ans le nouveau directeur du musée : un musée d'enseignement doit présenter les types les plus importants et les exposer dans un ordre méthodique, clair, démonstratif. Ce sont là, malheureusement, des conditions qui ne pourront jamais être parfaitement réalisées au Trocadéro : il avait été impossible de prévoir au début les accroissements successifs de la collection et du local, et nombre d'objets qui devraient aujourd'hui changer de place sont trop grands ou trop délicats pour que cette opération soit pratiquement réalisable. Je ne parle pas de l'immense inconvénient qui résulte de l'emplacement donné au Musée d'Ethnographie, qui coupe le Musée de Sculpture comparée en deux tronçons sans communication entre eux.

Depuis l'adjonction des galeries extérieures, on a pu travailler utilement à introduire un ordre relatif. Les œuvres de même auteur ou de même provenance ont été le plus possible rassemblées; les œuvres similaires rapprochées. Les galeries principales ont été réservées, à l'exception des pavillons, à la sculpture de la France et à celle des Pays-Bas, cette dernière comprenant des objets de très grande dimension et les frontières artistiques de la France et de la Belgique étant souvent assez indécises.

Dans les galeries extérieures, on a exposé, du côté de Passy les antiques, puis l'art gallo-romain, mérovingien, carolingien et byzantin, enfin des modèles d'architecture et des relevés de peintures murales. Une série de vitraux prendra bientôt place dans les baies de la galerie d'architecture.

Les galeries extérieures de l'aile de Paris ont été réservées à la sculpture et à l'architecture étrangères, de l'époque romane au XVIIIe siècle, et des photographies y complètent, au moins provisoirement, les séries de moulages. La moitié de ces galeries sont aménagées et représentent l'histoire de l'art jusqu'au XVe siècle : on y remarque des portails de bois norvégiens, des détails du porche de Compostelle, le *Cavalier* de Bamberg, le *Saint Georges* de bronze de la grande fontaine de Prague ; les photographies et dessins des monuments gothiques de Chypre (mission Enlart), et bientôt la statue du *Colleone* se dressera dans le dernier pavillon de l'est, à côté d'une abondante série d'œuvres de la Renaissance italienne.

Dans les galeries du centre, quelques pièces nouvelles valent d'être signalées : une importante série de sculptures du XIVe siècle de la cathédrale d'Auxerre, récemment exposée, montre à la fois une étude fine et spirituelle de la nature et la copie la plus habile de beaux modèles antiques. Ces moulages sont d'autant plus intéressants que les origi-

naux sont en partie placés très haut et mal éclairés, en partie exposés à des dégradations qui s'aggravent chaque jour.

Quelques sculptures romanes ont été moulées au Musée lapidaire de Reims, notamment un beau tympan de maison dont les figures encadrées de rinceaux semblent symboliser la Science, la Force et l'Amour.

Le moulage de la statue funéraire de *Sainte Ozanne*, dont l'original figure dans la crypte de Jouarre, vient d'être exposé et fera connaître comme elle le mérite une des œuvres les plus gracieuses et les plus originales de l'époque de Saint-Louis. M. Sturne, sculpteur à Saint-Omer a fait don de reproductions des bas-reliefs d'Andrea della Robbia, placés jadis à Saint-Bertin, et trop peu connus des historiens de la Renaissance; enfin, on pourra voir bientôt une très riche collection de motifs de la Renaissance française donnée par M. Bloche, sculpteur, ainsi que les *Miséricordes* des stalles d'Obazine (Corrèze).

Quelques rapprochements ont leur éloquence, et on espère les multiplier; en voici des exemples : on a cru, d'après des textes, que le porche de Chartres était dès 1145 en cours de construction : une opinion récente et autorisée l'attribue à 1160. Le rapprochement des colonnettes à fûts sculptés du porche de Saint-Denis peut éclairer la question, car la similitude est frappante et l'on connaît la date précise du morceau de Saint-Denis, 1140.

De même pour les bustes du tombeau de Jacques de Lichtenberg, si malheureusement détruits dans le bombardement de Strasbourg. On les attribue à Nicolas von Layen, et il était intéressant de les rapprocher d'une œuvre authentique de ce maître, le Christ de Bade.

Grâce à ces accroissements et à ces rapprochements, le Musée de Sculpture comparée pourra offrir, en même temps qu'un répertoire des chefs-d'œuvre de l'art français, une réunion de plus en plus importante de documents propres à montrer quelle place cet art occupe dans l'histoire générale.

Camille Enlart.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE. — Un bronze antique complété (Acquisition récente)

Il y aura bientôt sept ans, le département des antiquités grecques et romaines du Louvre acquérait la partie supérieure d'une statuette en bronze trouvée dans les environs de Sidon, représentant un jeune homme aux longs cheveux bouclés, le torse nu, un pan de manteau ramené sur la poitrine.

Le type était le même que reproduisaient, au Louvre déjà, un autre buste, de qualité très inférieure, acquis en 1892, et surtout une statuette plus petite, heureusement entière, acquise en 1887 et provenant aussi de Sidon. Il n'était pas impossible, par suite, de rétablir la figure dans son entier : la tête légèrement inclinée vers l'attribut que tenait le bras droit, l'autre bras également abaissé, le personnage était debout, le pied gauche rejeté un peu en dehors et posé seulement sur la pointe, le bas du corps enveloppé dans un manteau à franges, noué autour de la taille, dont un pan seulement est rejeté par-dessus l'épaule.

L'absence de la moitié inférieure de la statuette n'en constituait pas moins pour nos collections une lacune très regrettable.

Il faut donc se réjouir que, après de longues négociations, cette seconde moitié, qui, au moment de la trouvaille, avait été détachée, sans doute pour opérer un partage, et était passée en d'autres mains, ait pu à son tour être acquise par le Louvre et qu'on n'ait pas un nouvel exemple à ajouter à la liste des œuvres partagées, au grand détriment de l'art et de la science, entre divers musées ou collections.

Le bronze reconstitué, qui, par la valeur du travail, prendra un rang éminent parmi nos bronzes antiques et réclamera certainement une publication détaillée accompagnée de reproductions, y joint le mérite d'une représentation particulière-

ment intéressante. De l'existence de deux exemplaires semblables, trouvés l'un et l'autre à Sidon, il n'est pas invraisemblable de conclure qu'ils se rattachaient à une statue célèbre de cette ville et qui devait être une image religieuse. Il a été découvert, en effet, au même lieu et en même temps, une statuette d'Aphrodite, qui forme l'exact pendant de la statuette nouvellement acquise, tant par les dimensions que par le mouvement qui est dans l'une la contrepartie de l'autre. Le jeune dieu était donc sans doute un parèdre d'Aphrodite et nous aurions ainsi, sous sa forme grécisée, quelqu'un de ces couples divins dont le culte était cher à la Syrie.

Etienne MICHON.

Trois pièces de céramique orientale (Acquisition récente) * * * * * * * * *

Depuis quelques années, le Musée du Louvre a vu s'accroître, de la manière la plus heureuse, ses séries de l'Orient musulman. Sans doute il n'en est pas encore à rivaliser avec les musées de Londres, où même avec la seule collection de M. Godman; mais il montre déjà, surtout pour la céramique et les cuivres, des pièces du plus haut intérêt. Dans ces deux groupes, qui renferment quelques monuments d'une importance capitale, on peut suivre, sans trop de lacunes, l'histoire de fabrications encore mal connues, mais dont la variété, non moins que l'admirable beauté, commence à attirer l'attention générale.

Trois objets, récemment acquis, vont enrichir très notablement les vitrines de la céramique. Deux d'entre eux doivent dater du XIIIe siècle, et le dernier, un peu plus récent, sans doute du XIVe.

C'est d'abord un bol de forme largement évasée, au fond duquel se détache un lièvre qui galope vers la gauche; autour de la bête sont disposés des rinceaux très stylisés. Tout ce décor s'enlève en lustre métallique sur un fond crémeux. Par la puissance de la simplification, par l'habileté technique, ce bol se rattache à une petite série de pièces analogues, qui ont sans doute été fabriquées en Syrie ou en Égypte.

Tandis que tout l'intérêt de ce bol réside dans son décor, c'est surtout par sa forme que se recommande notre second objet, une bouteille. Sur sa panse arrondie se dresse un col étroit à la base, et renflé vers le haut. L'ornementation, en lustre jaune sur fond d'émail blanc, se compose d'éléments végétaux très stylisés, placés symétriquement, et de fausses inscriptions. Le galbe très réussi de ce col bulbeux donne à la bouteille un cachet particulier d'élégance, que complète le ton chaud et gras du lustre et de l'émail. Cette pièce se rattache étroitement à la fabrication dont la ville de Rey ou Rhagès (ruinée par les Tartares en 1221) paraît avoir été l'un des premiers centres, et qui se développa ensuite dans toute la Perse.

On peut croire moins ancien un pot à huit pans, muni d'un col cylindrique peu élevé, dont le décor est également obtenu par un lustre. Mais ici, l'ornementation, formée de rinceaux stylisés et de pseudo-inscriptions, se détache sur une couverte bleue. Les fonds de cette couleur sont plus rares, mais s'harmonisent également très bien avec les reflets métalliques. Les visiteurs de l'Exposition des Arts musulmans, en 1903, n'ont pas oublié les pièces de ce genre qui avaient été prêtées par Mme la Comtesse de Béarn; une autre, beaucoup plus analogue à celle du Louvre, a appartenu jadis à Mme la Comtesse Dzialynska.

J.-J. MARQUET DE VASSELOT.

Le cadre de la Joconde. — Par une attention des plus délicates, Mme la comtesse de Béarn vient de donner à tous les adorateurs de la *Joconde*, en même temps qu'à elle-même, la joie de voir désormais le chef-d'œuvre de Vinci dans un cadre plus digne de lui que la vulgaire moulure qui le sertissait jusqu'à ce jour. Elle a offert au Musée du Louvre pour le chef-d'œuvre de Léonard un cadre choisi avec le goût le plus sûr et le plus raffiné; c'est un travail italien du XVIe siècle agrémenté de motifs discrets et simples, rehaussé d'ors harmonieusement patinés.

Cette présentation nouvelle a de plus l'avantage d'éviter à la peinture l'ombre terrible projetée jadis sur elle par une bordure trop saillante sous l'avare lumière qui tombe des hauteurs du vitrage du Salon Carré, celui aussi de révéler quelques lignes de peinture cachées par l'ancien cadre.

⚜ ⚜ ⚜ Le Conseil des musées nationaux a voté, dans sa dernière séance, l'acquisition d'un *portrait de Mme de Calonne* par *Ricard*. Ce portrait, qui passe pour l'une des œuvres les plus remarquables de l'artiste, fera l'objet d'une note plus complète et d'une reproduction dans l'un de nos plus prochains numéros.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS. — Le don Henner et le don Harpignies

Nous avons annoncé dans notre dernier numéro, l'ouverture prochaine d'une salle Henner au Petit Palais, grâce à la libéralité de M. Jules Henner, neveu du maître.

Le choix des œuvres destinées à cette salle a déjà été arrêté en partie par les soins du donataire, d'accord avec les amis personnels d'Henner, notamment MM. Hébert, Mercié et Denys Puech. Parmi les œuvres qui sont dès maintenant retenues pour la Ville de Paris, nous pourrons citer : le *Portrait du menuisier*, exécuté à Bernviller en 1846, un des premiers tableaux d'Henner, alors âgé de seize ans ; le *Portrait de l'artiste* par lui-même, d'une qualité supérieure à celui qu'il exécuta pour la salle des portraits au Musée des Offices de Florence ; le portrait de sa belle-sœur ; le *Petit Écriveur* ; la *Petite fille au ruban bleu* et un certain nombre de portraits dont l'un, particulièrement important, *Mlle D...*, élève du maître, qu'il avait exécuté en 1892, et qui fut un des succès du Salon de cette année-là.

Parmi les tableaux qui prendront place dans la salle Henner autour de l'*Églogue*, acquise par la Ville de Paris à l'Exposition Universelle de 1900, citons : l'original de son *Barra mort*, exposé au Salon de 1883 et dont une répétition se trouve au Musée d'Orléans depuis 1888, époque à laquelle Henner en fit don à cette ville. Citons encore une *Madeleine* exécutée à Rome pendant le séjour de l'artiste à la Villa Médicis ; la *Nymphe endormie*, exposée au Salon de 1903, et qui fut la dernière manifestation publique d'Henner. Cette Nymphe était restée depuis plus de vingt ans dans l'atelier du maître, qui n'avait jamais consenti à s'en dessaisir.

Le nombre des œuvres offertes à la Ville par par M. J. Henner est d'une vingtaine environ. On y trouvera des paysages, des études, des dessins de toutes les époques de la carrière du peintre, et enfin, le buste en bronze d'Henner par Paul Dubois.

D'autre part, la Ville de Paris a reçu de Mme Daniel Vierge cent aquarelles, gouaches et dessins de son mari. Ces pièces seront exposées au cours de ce printemps, ainsi que les vingt-deux aquarelles, sépias, dessins à l'encre de Chine et à la mine de plomb que M. Harpignies a offerts au Petit Palais. Dans ce don sont comprises onze sépias exécutées il y a quarante ans par l'artiste pour illustrer un ouvrage de Sainte-Beuve sur Port-Royal, qui ne fut jamais terminé par le célèbre critique des *Lundis*, de sorte que les illustrations de M. Harpignies sont demeurées inédites.

MUSÉE GALIERA

L'année 1906 s'ouvre au Musée Galiera par une innovation des plus libérales. Une société d'artistes, la Société des Artistes décorateurs, y a obtenu gracieusement une salle pour présenter, sous sa responsabilité et en toute liberté, une exposition d'ensemble qui ne peut manquer d'intérêt.

De plus, par une initiative récente, il a été convenu qu'à la suite de chaque Salon, le jury institué à côté du musée pourrait accepter de recueillir au musée, pour une durée plus ou moins longue, les œuvres d'art décoratif qui n'auraient pas trouvé leur destination immédiate et qui lui paraîtraient mériter de figurer quelque temps à côté des acquisitions de la Ville de Paris.

Enfin on prépare au musée, pour le printemps, une exposition de la Soie et de ses diverses applications, pour laquelle on compte faire appel à toutes les sources de cette industrie d'art. La Ville de Paris offrirait ainsi l'hospitalité de son musée aux produits de Lyon, de Roubaix et de Saint-Etienne, groupant, dans une manifestation des plus attachantes, toutes les forces d'une des principales industries d'art du pays.

MUSÉE DE L'ARMÉE. — Salles de l'Hôtel des Invalides

Le général Niox, depuis qu'il a été nommé commandant de l'Hôtel des Invalides et directeur du Musée de l'Armée, a fait remettre en état deux salles qui sont parmi les monuments les plus beaux de l'art ornemental de l'époque de Louis XIV.

Tout d'abord, c'est la grande salle d'honneur de l'hôtel avec ses sculptures sur chêne, où figurent des portes monumentales surmontées d'écussons soutenus par des lions en haut relief. Dans cette salle qui sera incessamment ouverte au public, vont être placés des portraits et des bustes de maréchaux et d'amiraux.

La seconde pièce est la pharmacie des Invalides,

délicieux réduit, entièrement recouvert de chêne sculpté, où aux quatre angles, dans des médaillons entourés de rinceaux, se voient des médaillons dans lesquels des amours se livrent à l'étude de la géographie, de l'astronomie, de la physique et de la médecine.

LES TAPISSERIES DU GARDE-MEUBLE AU CHATEAU DE VERSAILLES

Longtemps, on s'est plaint de l'indifférence coupable avec laquelle les tapisseries du Garde-Meuble étaient dispersées, envoyées au hasard pour décorer des ambassades ou prêtées trop libéralement à des expositions diverses. Aussi, le rapport qu'écrivait au mois de mars 1905 M. Dujardin-Beaumetz, et par lequel il annonçait l'intention de faire procéder au classement parmi les monuments historiques des tentures les plus précieuses, fut-il accueilli avec une vive satisfaction. En effet, les tapisseries qui constituent la collection du mobilier national, encore incomparable malgré le vandalisme du XIXe siècle, se répartissent en deux grandes catégories : les tentures rares, les séries uniques, les pièces particulièrement belles qui doivent être immobilisées en des Musées, aux Gobelins, dans les palais nationaux et mises sous les yeux du public, soustraites au hasard des déplacements et aux dangers des aménagements; d'autre part, les doubles, les tentures médiocres, les pièces modernes qui doivent constituer le fond d'usage où les administrateurs du Garde-Meuble peuvent puiser selon les nécessités du moment.

L'inventaire admirable de précision publié en ce moment par M. Maurice Fenaille sous le titre : *État général des tapisseries des Gobelins*, et où se trouvent cataloguées toutes les pièces mises sur le métier depuis la fondation de la Manufacture, venait à point pour aider au choix des tapisseries. Une décision importante vient d'être prise par M. le Sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, comme première conséquence du classement effectué : une série de la tenture dite de « l'Histoire du Roi », tissée d'après les cartons de Lebrun et Van der Meulen, sera prochainement installée au château de Versailles dans les grands appartements de Louis XIV. Comme l'on sait, la tenture de « l'Histoire du Roi » a été plusieurs fois mise sur le métier au cours des XVIIe et XVIIIe siècles ; la dimension des panneaux à recouvrir devait imposer le choix de la tenture, c'est une série de basse lisse qui a été désignée.

En même temps que les grands appartements de Louis XIV seront revêtus de cette parure somptueuse, des tentures du XVIIIe siècle viendront embellir les pièces décorées sous Louis XV. Déjà, l'on vient de placer dans l'alcôve de la chambre du Roi, aux petits appartements, trois tapisseries de la suite de « Don Quichotte ». Ces trois sujets : *le Bal chez Don Antonio, les Marionnettes, Dorothée déguisée en berger*, appartiennent à la cinquième tenture destinée à la décoration du château de Marly. L'alentour à fond jaune, aux armes royales, est celui composé antérieurement pour la suite destinée au comte d'Argenson. Les trois pièces placées à Versailles sortent de l'atelier de Cozette aux années 1750 et 1752 (1).

Bientôt, la chambre de la Reine recevra une tapisserie de « l'Histoire d'Esther » qui s'harmonisera avec le style des lambris de Verbercht et les stucs dorés du plafond, et complétera cet ensemble admirable, qu'il serait facile de reconstituer dans sa primitive splendeur.

MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES

M. Papillon, conservateur du musée, a maintenant terminé la réorganisation complète et le reclassement général des collections, et il a complété ce travail considérable, entrepris dès le moment où il accepta la succession d'Edouard Garnier, par la publication d'un guide excellent.

Au cours de ces derniers mois, le musée s'est enrichi d'un certain nombre de pièces curieuses parmi lesquelles il convient de signaler tout particulièrement : un grand plateau rectangulaire, à décor bleu et rouge, fabrication rouennaise de la meilleure époque (don de M. Caillebotte); une soupière en faïence de Sinceny, à décor polychrome (don de M. J. Duval), et une très importante fontaine en forme de forteresse, fabriquée en Saintonge au XVIe siècle, et offerte — entre beaucoup d'autres choses — par M. Papillon. On est heureux de constater l'intérêt que portent les amateurs au Musée de Sèvres et de voir, grâce à leurs libéralités, s'accroître cette collection dont les ressources sont si peu en rapport avec les prix

(1) Consulter pour le détail de l'histoire de cette tenture l'ouvrage de M. Fenaille : *Dix-huitième siècle, 1re partie*, p. 206-219.

qu'atteignent aujourd'hui les pièces de céramique.

D'autre part, et sur l'initiative de M. Dujardin-Beaumetz, l'on se préoccupe de constituer à Sèvres une série aussi complète que possible des modèles de biscuit exécutés par la manufacture au XVIIIe siècle. Chaque fois que les ateliers exécutent à nouveau une de ces œuvres charmantes, si pleines de l'esprit du temps où elles parurent, M. Papillon prend soin d'en mettre un exemplaire de côté. Cette collection, encore peu nombreuse, sera évidemment longue à reconstituer dans son ensemble, car bien des moules, abandonnés depuis plus d'un siècle, sont en mauvais état, et ne peuvent être confiés qu'à des mains particulièrement habiles; mais elle présentera un intérêt, insoupçonné peut-être, pour l'histoire de l'art français, lorsque la mission de M. Emile Bourgeois, chargé du reclassement des archives et des modèles anciens, aura porté tous ses fruits : grâce à ses patientes recherches, on peut espérer que, le jour où sera définitivement constitué le *Musée des modèles de Sèvres*, il sera facile de les classer dans leur ordre chronologique de fabrication, et d'indiquer avec certitude quels en furent les auteurs.

G. Lechevallier-Chevignard.

MUSÉE DE GRENOBLE. — Dons du Général de Beylié

Le peu de revenus dont disposent les Musées de province et le prix de plus en plus élevé qu'atteignent les œuvres d'art, rendent de plus en plus difficile le développement de ces musées. Leur seul espoir, pourrait-on dire, est dans les donations des amateurs. Et en réalité, ces donations sont fort nombreuses.

Peut-être que celles dont nous allons parler et qui sont dues à la libéralité du général de Beylié sont les plus importantes qui aient été faites depuis longtemps à un musée de province. Ces dons ont ceci de particulier qu'ils n'ont pas eu lieu après décès, et d'autre part qu'ils ont été faits dans la volonté d'enrichir les collections du Musée de Grenoble, non au hasard, mais pour les compléter. Depuis de longues années, le général de Beylié est toujours prêt à venir en aide au conservateur du musée toutes les fois que se présente l'occasion d'un achat favorable.

C'est pendant les séjours que sa carrière d'officier d'infanterie de marine lui fournit l'occasion de faire en Extrême-Orient que le jeune officier, aujourd'hui général, commença à s'intéresser aux beaux-arts, et fit ses premiers achats. Ces achats, poursuivis pendant vingt années, ont fini par constituer un ensemble magnifique dont le général a fait don au musée de Grenoble. Ils occupent deux salles du musée et comprennent des objets provenant des régions suivantes : Indes, Birmanie, Siam, Cambodge, Cochinchine, Tonkin, Java, Chine, Japon.

Une telle collection est bien à sa place à Grenoble, dans une ville où les jeunes gens ont toujours été passionnés pour les carrières militaires, et sa vue est bien faite pour intéresser de plus en plus nos concitoyens à l'avenir colonial de notre pays; elle est bien à sa place dans la ville de Doudart de Lagrée, dont le nom est lié à la conquête de la Cochinchine, dans la ville de Champollion qui, le premier, a déchiffré les caractères inconnus de l'Egypte.

Mais la fondation de ce musée n'a été qu'une partie de l'œuvre du général de Beylié. Désireux de combler les lacunes de nos collections municipales, il a fait de très nombreux achats d'œuvres d'art anciennes et modernes dont je citerai seulement les principales : parmi les modernes, d'importants fragments des panoramas de Rezonville et de Reischoffen par de Neuville et Detaille, un portrait d'Ary Scheffer et diverses œuvres de Millet, Baudry, Couture, Protais, Français, Ribot ainsi que des Dauphinois Rahoult, Achard, Ravier, Guétal; des sculptures de Carpeaux, Rodin, Falguière. Parmi les anciens maîtres, des œuvres de David, Gérard, Vernet, Lépicié, Drouais, quelques primitifs italiens, un *Saint* de Murillo et surtout une série de quatre magnifiques Zurbarans. Ces Zurbarans, achetés en Espagne par le roi Louis-Philippe, ont figuré jadis pendant quelques années au Musée du Louvre avec les collections privées du roi. Dispersés à nouveau, ils ont été rachetés récemment par le général de Beylié, pour un prix considérable. Il faudrait aussi citer, parmi les sculptures, des statuettes de Myrrhina et de Tanagra et plusieurs très jolis stucs colorés de l'École florentine du XVe siècle.

Mais on peut dire que le grand effort du général de Beylié et le plus fructueux, a consisté dans la création du Musée dauphinois. Grâce à lui, on a pu acquérir et placer magnifiquement, au milieu de la grande salle, une mosaïque romaine, repré-

sentant dans son médaillon central Hylas et les nymphes, mosaïque provenant de Sainte-Colombe près Vienne. Et surtout on a créé un Musée de sculpture dauphinoise. Ce musée qui comprenait déjà, comme pièces capitales, un grand Médaillon représentant un Empereur, douze bustes provenant du Palais de Justice et les bustes des douze Césars de Mugiano, œuvres de la première moitié du xvie siècle, vient de s'enrichir, par les soins du général, de deux très intéressantes statues en bois provenant du château de Bressieux. L'une, représentant une Vierge assise, date des premières années du xiiie siècle et l'autre, représentant un Saint Roch, est une œuvre pleine de caractère de la fin du xve siècle.

Autour de ces œuvres originales, le général a cherché, par une série de moulages, à donner une idée de cette école dauphinoise de sculpteurs qui a joué un si grand rôle au xvie et au xviie siècle, avec Martin Claustre et les Jacquet, dits Grenoble.

Le général de Beylié ne s'est pas contenté d'être un donateur d'œuvres d'art, il a voulu être un historien. L'important ouvrage qu'il a consacré à *l'Habitation byzantine* a mérité les éloges des juges les plus compétents et l'on attend avec impatience le nouveau volume qu'il prépare sur les *Palais hindous*. Nous pouvons ajouter qu'il projette un Album du Musée de Grenoble qui comprendra deux cents illustrations.

Le général de Beylié nous aura ainsi donné comme historien, comme éditeur, comme donateur de notre musée, des modèles qu'on ne saurait trop louer. Nous souhaitons vivement que son exemple trouve des imitateurs, pour le plus grand bien de nos musées et le développement de l'amour des Beaux-Arts dans les diverses provinces de la France.

Marcel Reymond.

MUSÉE DE LIMOGES

Le Musée Adrien Dubouché à Limoges, que dirige aujourd'hui M. Louvrier de Lajolais en même temps que l'école qui lui est annexée, s'est enrichi l'année dernière, grâce à une heureuse acquisition qui vient y compléter les trop rares séries de l'industrie limousine du moyen âge, d'un petit reliquaire de la fin du xiie siècle provenant d'une fouille faite dans des décombres à Sannat (Creuse). Cet objet, de forme rectangulaire à couvercle en forme de toiture, est décoré d'émaux champlevés. Sur chacun des grands côtés, se voient six médaillons ronds avec figures d'anges à mi-corps en réserve, gravés à fond d'émail blanc dans un cercle rouge. Des rinceaux fleuronnés les entourent, gravés d'un trait sur le fond rempli d'émail bleu clair.

D'autre part, une grande soupière ovale en porcelaine de Saxe du xviiie siècle avec son couvercle et son plateau, décorée de sujets champêtres, est venue en 1905 s'ajouter aux collections de céramique ancienne.

En 1905 également, un don de Mme Louvrier de Lajolais faisait entrer au musée deux vitrines contenant des biscuits de Vincennes et de Saxe, des groupes de figures et d'animaux en porcelaine de Saxe, des ivoires, des bois, des fers repoussés et ciselés, des éventails, etc.

Signalons enfin, parmi les acquisitions d'œuvres modernes, un buste en terre cuite d'Hector Lemaire (don de l'auteur), des *Campanules* de Quost (envoi de l'Etat) et un très beau dessin de Renouard représentant les funérailles de la reine Victoria.

MUSÉE DE TOURS

Les journaux ont annoncé ces jours derniers qu'un vol avec effraction avait été commis au Musée de Tours dans la nuit du 20 au 21 février et l'on signale qu'un certain nombre de camées, plus la poignée de l'épée du maréchal Baraguay d'Hilliers ont disparu. Ces camées, remarquons-le, appartenaient à un legs tout récent, et leur aventure n'est guère faite pour encourager les donateurs. Mais en fait, ces voleurs étaient bien mal renseignés sur la valeur des objets. Sans doute ils ne pouvaient pas, et c'est dommage, dérober l'éléphant empaillé, cadeau de Barnum, que l'on paraît considérer à Tours comme la pièce capitale du Musée. Mais ils auraient pu faire main basse sur les Mantegnas, déposés par l'État il y a un peu plus d'un siècle, et distraits, par une fantaisie singulière de l'administration impériale, d'un ensemble dont la partie médiane restait au Louvre.

Après tout il est peut-être regrettable qu'ils n'en aient pas eu l'idée; car ces tableaux, difficilement négociables, vu leur célébrité, sur aucun marché d'Europe, auraient été certainement ressaisis, et l'on se serait peut-être aperçu que l'intérêt général commandait de les placer en un lieu un peu mieux surveillé et près du chef-d'œuvre inestimable qu'ils complètent.



Tissu byzantin provenant de l'église de Mozat.

Musée de la Chambre de Commerce de Lyon.

L'HOTEL DE LAUZUN

(Planche 8.)

En 1899, la Ville de Paris acheta l'hôtel de Lauzun aux héritiers du baron Pichon. Elle vient de le revendre à l'un de ces héritiers. On s'est étonné de cette opération singulière. La Ville a allégué qu'elle n'avait trouvé aucun moyen d'utiliser cet immeuble : n'en pouvant rien faire, elle jugeait bon de s'en débarrasser. Il est maintenant trop tard pour discuter cette étrange façon de comprendre l'administration des richesses artistiques d'une ville. Le conseil municipal a approuvé la revente, à la condition que l'hôtel serait classé parmi les monuments historiques. (Séance du 17 décembre. — *Bulletin municipal officiel* du 19 décembre 1905.) A cette première précaution, on a cru devoir ajouter la suivante : en cas de déclassement, la Ville aura sur l'immeuble un droit de préemption et le prix de cette acquisition éventuelle est dès maintenant fixé à la somme de 300 000 francs, qui fut le prix du premier achat et qui est aujourd'hui le prix de la rétrocession. Il est inutile de faire remarquer que cette seconde clause peut devenir illusoire, si le conseil municipal d'alors refuse les fonds nécessaires, n'étant pas d'humeur à acheter un hôtel du XVIIe siècle.

En attendant, l'hôtel de Lauzun est placé sous la sauvegarde de la loi, sous le contrôle du service des monuments historiques. Souhaitons qu'il y demeure le plus longtemps possible.

Ne fût-ce qu'à cause des souvenirs évoqués par ses pierres et son décor, ce vieux logis méritait la sollicitude que la Ville de Paris lui a témoignée... pendant six ans.

Il date de l'époque où, l'île Notre-Dame ayant été réunie à l'île aux vaches, un quartier neuf fut bâti entre les deux bras de la Seine. Louis XIII vendit alors les terrains des deux îles à un sieur Lagrange, qui se subrogea trois entrepreneurs : Poulletier, Marie et Le Regrattier. Ceux-ci tracèrent des rues, construisirent des quais, jetèrent trois ponts sur la rivière, un de bois et deux de pierre : le pont Marie et celui de la Tournelle. Le quartier fut vite à la mode. Des magistrats et des parvenus y élevèrent de très beaux hôtels.

Ce fut ainsi que, en 1641, Charles Gruyn, sieur Desbordes, se rendit acquéreur d'un terrain, sur le quai d'Alençon, en face du port Saint-Paul et de l'île des Louviers. Ce Gruyn, fils, dit-on, d'un cabaretier, avait obtenu l'office de commissaire général de la cavalerie légère, et gagné une grande fortune dans les fournitures. Il se fit donc construire une demeure magnifique. Ce qui subsiste de la décoration primitive des appartements témoigne assez bien, si l'on y fait attention, que le créateur de l'hôtel fut un enrichi très pressé de montrer à tous les yeux son luxe et son faste.

Il fut même trop pressé; car un jour, la justice lui fit rendre gorge. Gruyn dut restituer deux millions six cent mille livres. L'hôtel du quai d'Alençon fut mis en vente.

En 1682, Nompar de Caumont, chevalier comte de Lauzun, après la prison et après l'exil, avait enfin obtenu la permission de rentrer à Paris. Mlle de Montpensier cherchait un hôtel pour y loger son amant. La maison de Gruyn plut à Lauzun qui en devint propriétaire. Les amours dorés qui jouent si gentiment au-dessus de l'alcôve de la chambre à coucher ont vu les querelles et les raccommodements du beau Lauzun et de la Grande Mademoiselle; car, las d'être battu, le chevalier s'était mis à battre sa maîtresse. Trois ans après, désespérant de rentrer en grâce auprès de Louis XIV, il passait en Angleterre et alors commença ce que Mme de Sévigné a appelé le *second tome* de Lauzun. L'hôtel fut revendu; mais pour la postérité sentimentale qui de l'histoire ne retient guère que les histoires d'amour, il a gardé le nom du « petit homme blondasse » qui l'habita durant trois années, il y a plus de deux siècles.

Ce fut le marquis de Richelieu, comte d'Agenois et Condomois, duc substitué d'Aiguillon, qui succéda à Lauzun. Il amena dans l'hôtel une petite nièce de Mazarin qu'il avait enlevée du monastère des Carmélites de Chaillot. Il l'épousa ; car il épousait sans relâche. C'était de lui que Mme de Sévigné diisait : « Si on le voyait toutes les fois qu'il se marie, on passerait sa vie avec lui. »

Au XVIIIe siècle, l'hôtel abrita des personnages d'humeur un peu plus sévère, les Ogier, famille de parlementaires, puis les Tessé, les Tavanne, les Pimodan. Divers bourgeois de Paris l'occupèrent après la Révolution. Enfin, en 1841, le baron Pichon l'acquit. Ses héritiers le vendirent à la Ville de Paris.

Le baron Pichon, qui aimait les livres, les bibelots et les curiosités, avait restauré le vieux logis selon son goût, pour y placer sa bibliothèque et ses collections. L'hôtel se présente aujourd'hui en l'état où il l'a laissé. Dépouillé des richesses qui y avaient été accumulées, privé des tapisseries qui recouvraient les panneaux du salon et de la salle à manger, il conserve du moins le décor du XVIIe siècle.

L'administration de la Ville s'est gardée de toucher à ce décor, bien que le dernier propriétaire l'ait parfois audacieusement réparé, remanié, complété. Elle a eu raison. Car ces audaces mêmes, si elles ont parfois le défaut de gâter l'effet des ornements anciens, donnent, en quelque manière, plus de prix à l'ensemble de la maison : nous possédons ici les restes admirables des appartements créés pour Gruyn et, en même temps, un curieux spécimen du goût d'un grand amateur, au XIXe siècle.

La sobre façade qui se dresse sur le quai d'Alençon (aujourd'hui le quai d'Anjou) montre un air singulier de grandeur et de noblesse. Le balcon, avec sa belle grille en fer forgé, offre un contour si élégant et si gracieux que l'on se demande s'il n'a pas été ajouté lors d'une restauration, à la fin du XVIIe ou au commencement du XVIIIe siècle.

En arrière du corps de logis principal s'ouvre une cour spacieuse dont trois côtés sont occupés par les bâtiments de l'hôtel. Les seuls appartements où l'on rencontre des décors anciens sont ceux du premier et du second étage sur le quai.

Au premier, une grande salle aménagée en bibliothèque par le baron Pichon présente d'assez belles boiseries, un plafond aux solives peintes et une magnifique cheminée de marbre gris. Dans un cabinet voisin, cinq beaux portraits s'encadrent dans le lambris; la peinture centrale du plafond, le *Triomphe de Cérès*, ne manque pas de grâce; mais le charme de cette petite pièce sont les deux caissons où sont représentés des amours jouant avec des guirlandes.

Un escalier, qui par sa dimension et sa forme ne répond pas à la magnificence des appartements, débouche sur un palier étroit.

Là s'ouvre une suite de pièces décorées avec une merveilleuse opulence. On y peut admirer dans toute sa puissance et dans tout son éclat l'art des sculpteurs sur bois du XVIIe siècle : il y a des vantaux de porte d'une richesse incroyable. La dorure partout répandue augmente encore l'impression de magnificence que donnent la majesté des formes et la sûreté de l'exécution. Mais on découvre en même temps combien cet art, approprié à la décoration d'un palais, s'accordait malaisément avec les proportions d'un logis privé. Dans cet hôtel, comme dans les autres hôtels parisiens du même temps, il paraît écrasant, démesuré.

Dans la salle à manger, cet inconvénient est moins sensible. La pièce est vaste; le plafond très élevé, car il est formé d'une double voussure, la première peinte en grisaille et la seconde découvrant une grande allégorie : *l'Amour vainqueur du Temps*. Au-dessus des portes sont sculptées de charmantes allégories enfantines des Arts, des Sciences, de la Musique et du Chant.

Le salon qui suit est encore assez grand pour que nous ne sentions pas trop vivement la lourdeur des ornements. Mais dans le second salon, où des aigles encadrent les portes étroites et basses, on commence à s'apercevoir du disparate qui s'accuse toujours davantage, à mesure que les chambres deviennent plus étroites.

Mais que d'admirables morceaux dans chacune de ces pièces : dans le salon qui donne sur le balcon, la délicieuse frise où jouent des enfants, au-dessous de la corniche; dans la chambre à coucher, les boiseries qui encadrent l'alcôve; dans le boudoir, les rinceaux et les caprices délicats du plafond dessinés sur un fond d'or !

Les murs sont le plus souvent revêtus de panneaux peints sur bois ou sur toile. La plupart ont été apportés et placés par le baron Pichon, qui les avait découverts dans des hôtels et dans des châteaux du XVIIe siècle. Il semble même que certaines parties du décor mural aient été exécutées par des artistes modernes. Mais, malgré les assemblages, malgré les pastiches, l'ensemble conserve un brillant et une grandeur qu'on ne retrouve dans aucun autre hôtel parisien. L'hôtel Lambert — le voisin de l'hôtel de Lauzun — contient assurément des œuvres plus rares, mais dispersées dans les diverses parties d'un vaste édifice. Ce qui fait le charme et le prix de l'hôtel de Lauzun, c'est ce grand appartement où l'on respire vraiment l'air du passé, où, d'une pièce à l'autre, on peut continuer sa rêverie, en suivant des visions d'autrefois.

La Ville de Paris avait donné cette belle œuvre d'art au public; elle la lui a reprise. Nous sera-t-elle jamais rendue ?

André Hallays.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

LES REMPARTS D'AVIGNON ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

On se souvient de l'émotion avec laquelle l'opinion publique accueillit, en 1896, la démolition d'une partie des remparts d'Avignon. Sous un prétexte de sécurité publique, la municipalité ordonna la démolition de la porte Limbert et fit procéder de nuit à cette opération de voirie un peu rude.

En 1901, la ville faisant valoir ses besoins d'extension, obtint de percer de nouvelles ouvertures dans les remparts et l'administration des Beaux-Arts, dans un esprit de conciliation, se résigna à excepter du classement parmi les monuments historiques la porte de l'Oulle, condamnée à disparaître, et une partie des murailles au sud de la ville.

Mais les temps ont changé en Avignon. Une nouvelle municipalité, consciente des grands intérêts d'art dont elle a la charge, a pris l'initiative de demander le reclassement intégral de ses remparts. On imagine avec quel empressement M. Dujardin-Beaumetz a fait droit à cette requête. La Commission des monuments historiques, dans sa dernière séance, a émis un avis favorable à cette mesure que M. le ministre des Beaux-Arts est appelé à sanctionner.

Les brèches resteront dans l'enceinte comme un mauvais souvenir du passé, mais tous les artistes se féliciteront que l'ensemble des remparts soit aujourd'hui sauvegardé. La ville d'Avignon a des richesses monumentales qui sont sa gloire et qu'elle a le devoir de conserver jalousement. Puisse sa sollicitude rester éveillée désormais et se porter sur l'admirable Palais des Papes qui n'en est pas moins digne !

Visite de la Société des Amis du Louvre à l'Hôtel de Hirsch ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Le 25 janvier dernier, les membres de la Société des Amis du Louvre étaient invités à visiter l'hôtel du baron de Hirsch de Gereuth, situé au n° 2 de la rue de l'Élysée, à l'angle de l'avenue Gabriel, et qui vient d'être mis en vente. Formé par la réunion de deux hôtels, dont l'un avait été bâti pour l'Impératrice Eugénie en 1861, cet intérieur offre un curieux exemple de la décoration d'une habitation luxueuse dans le style à la mode vers la fin du Second Empire. Décoration parfois d'un goût médiocre, par la recherche de l'effet, l'entassement des ornements et surtout le mélange des copies et des réminiscences placées à côté de fragments originaux acquis en d'anciennes demeures. Il est intéressant de fixer le souvenir de ces décorations anciennes, qui peuvent disparaître selon la volonté des nouveaux propriétaires, en s'aidant des renseignements recueillis par A. de Champeaux dans son ouvrage sur *l'Art décoratif dans le vieux Paris*.

La partie construite pour l'Impératrice contient une pièce revêtue d'une boiserie provenant du fameux château de Bercy dont la vente en 1860, alors qu'il subsistait encore presque intact à l'intérieur, fut une perte si lamentable pour l'art français, car il offrait un spécimen exquis de ce moment de la fin du XVIIe siècle, où la boiserie devient l'élément essentiel de la décoration des appartements. Le salon fut remonté par l'architecte Lesoufaché ; les panneaux, d'un art sobre, sont d'une exécution parfaite, mais les tableaux modernes qui les surmontent sont fort médiocres. Cette série d'ailleurs ne peut être comparée par la beauté du dessin à la boiserie des autres salons de Bercy, par exemple à celui qui fut acquis pour l'Élysée et dont on trouve des relevés dans les ouvrages d'architecture publiés vers cette époque (Voir dans *Rouyer et Darcel*, au tome II). Un boudoir au premier étage fut décoré, sur l'ordre de l'Impératrice, de peintures assez gracieuses par Jourdan, dans une facture qui passait alors pour inspirée du XVIIIe siècle.

Quand le baron de Hirsch fit agrandir l'hôtel en 1873, il fit exécuter un grand escalier monumental dont les dessins furent demandés à Emile Peyre. On ne peut refuser à cette œuvre d'allure théâtrale une certaine grandeur; elle est inspirée de divers modèles pris, tantôt à l'art du Versailles de Louis XIV, plus encore au baroque italien. Le plafond de cet escalier, qui représente Apollon et

les Muses, œuvre agréable du commencement du XVIIIe siècle, qui fait penser au style du peintre de Lafosse, figurait jadis dans un hôtel du Marais, situé 7 *bis*, rue du Perche. Dans une galerie, au premier étage, avait été remontée une cheminée de la première moitié du XVIe siècle, sur le manteau de laquelle est sculpté un cerf en haut relief. Cette curieuse sculpture proviendrait du château de Montal; elle doit être rapprochée d'une autre cheminée, celle de l'hôtel de Brons à Sarlat où figure également un cerf couché de grandeur naturelle accosté de deux chiens de meute. Les divers salons furent décorés de panneaux copiés sur d'anciens modèles, soit de style Bérain, soit de style Louis XV, soit de style Louis XVI. Au milieu de boiseries Louis XVI a été encastré un portrait du roi par Callet : c'est une réplique du portrait du Sacre dont le Musée de Versailles conserve un bon original.

Le jardin d'hiver était décoré de quatre tapisseries très importantes, aux armes du comte de Toulouse et représentant des triomphes marins. Ces tentures, d'un coloris encore intact, sont sorties de la Manufacture de Beauvais, entre 1693 et 1703 ; elles portent la signature de Behagle et furent tissées sur des modèles de Bérain, car sur deux d'entre elles se lit la marque « Bérain in. », ce qui est un renseignement fort précieux pour l'histoire du célèbre maître ornemaniste.

Ces dernières œuvres d'art, les tapisseries, la cheminée et le tableau de Callet ont fait l'objet d'une vente qui a eu lieu le 22 février.

⚜ ⚜ ⚜ Une note a couru récemment dans la presse relative à la disparition d'un tableau précieux du XVe siècle de l'église de **Talant** (Côte-d'Or).

Vérification faite, le tableau s'est retrouvé dans la sacristie, lors de l'inventaire fait ces derniers temps.

Son intérêt est du reste beaucoup moindre qu'on ne l'avait dit, et le nom de Jean sans Peur qui avait été prononcé ne figure nullement dans l'inscription insignifiante qui s'y lit. Il faut rendre hommage néanmoins à la vigilance de la municipalité de Talant qui a d'ailleurs dans son église plusieurs autres œuvres d'art à sauvegarder, notamment un certain nombre de sculptures curieuses des XVe et XVIe siècles.

EXPOSITIONS * * * * * * * * * * * *

⚜ ⚜ ⚜ **A la Bibliothèque Nationale.** — On a annoncé récemment le projet formé par M. Henry Marcel, administrateur de la Bibliothèque nationale, et approuvé par M. le ministre de l'Instruction publique et M. le sous-secrétaire d'état des Beaux-Arts, d'une Exposition d'art du XVIIIe siècle, qui serait organisée de mai à octobre dans les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque sur la rue Vivienne.

Cette exposition comprendra essentiellement des séries de gravures au burin, d'eaux-fortes, de mezzotintes et de gravures en couleurs des écoles française et anglaise, fournies par les réserves peu connues du Cabinet des estampes. Le Cabinet des médailles fournira de son côté des collections de pierres gravées, notamment l'œuvre de Le Guay, le maître de la Pompadour en cet art.

On espère enfin réunir temporairement, grâce à la libéralité de leurs possesseurs, quantité de portraits-miniatures de la même époque, qui compléteront cet ensemble séduisant.

⚜ ⚜ ⚜ On prépare en ce moment une exposition complète de l'œuvre peint de *Fantin-Latour*. Cette exposition doit s'ouvrir les premiers jours de mai prochain à l'École des Beaux-Arts, sous le patronage de M. le ministre de l'Instruction publique et de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts.

⚜ ⚜ ⚜ **Exposition rétrospective des Arts en Franche-Comté**, 1906. — Au mois de juillet prochain s'ouvrira à Besançon une exposition rétrospective générale de l'art comtois. Activement préparée par un comité dont le président est M. Henri Bouchot, dont on sait l'inlassable activité et l'heureuse étoile lors des « *Primitifs Français* », le secrétaire général, M. Georges Gazier, conservateur de la bibliothèque de Besançon, cette exposition comprendra des spécimens d'art de toute époque et de tout genre : miniature, peinture, tapisserie, sculpture, etc., sans oublier les horloges; enfin on compte, comme sur un des principaux succès de l'exposition, sur la présentation d'une merveilleuse collection de dessins du XVIIIe siècle, Boucher, Saint-Aubin, Fragonard, etc., léguée à la ville de Besançon par l'architecte Pâris et conservée jusqu'à ce jour... en portefeuilles.

Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.

PARIS. — HOTEL DE LAUZUN. Appartements du premier étage.

[illegible] des Monuments [illegible]



Portrait de Madame de Calonne.

Par Ricard. (*Musée du Louvre.*)

Musées et Monuments
DE FRANCE

LE PORTRAIT DE MADAME DE CALONNE, PAR RICARD
Acquisition récente du Musée du Louvre

(Planche 9).

Gustave Ricard occupe à juste titre, dans l'art du milieu du XIXe siècle, une place exceptionnellement brillante, et est consacré comme un des maîtres les plus délicats, les plus raffinés et les plus subtils du portrait français. Parti de l'étude des chefs-d'œuvre d'autrefois, dont il était l'admirateur passionné; ayant par d'innombrables copies, en de multiples voyages à travers l'Europe du midi au nord, essayé de surprendre dans les musées, dans les églises, dans les palais, partout où il pouvait les interroger longuement, le secret du génie des maîtres; passant de Rubens ou de Van Dyck à Rembrandt, mais s'éternisant surtout devant ses chers Italiens, Titien ou Corrège en particulier, toujours avec l'ardent désir de pénétrer à fond les procédés et de s'approprier les formules, Ricard doit à cette éducation savamment éclectique sa note propre et son cachet spécial.

Trop intelligent pour se laisser dominer sans réserve, trop compréhensif et vibrant pour n'être pas séduit, il sut de ces diverses influences amalgamées se composer un style original et personnel, qui invente et crée en se souvenant, en étayant son propre goût des conseils du passé. Autour de l'œuvre flotte comme un léger parfum, un reflet atténué et discret des maîtres aimés. C'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui intervient, pour diriger et soutenir l'inspiration, modulant en sourdine le rythme même que le peintre va transposer. Il s'agit, d'ailleurs, le plus souvent, de nuances, perceptibles seulement aux érudits et aux délicats. L'originalité des portraits, si habilement composés, si pénétrants et si profonds, qui ont fait sa gloire, n'en est pas autrement atteinte; ils restent merveilleusement compris et sentis, dans l'harmonie des caractères et la souple variabilité des tempéraments: portraits intellectuels s'il en fut, vrais portraits d'âmes où se joue la vie. Lenbach, le maître allemand, auquel on l'a parfois comparé, et qui par plus d'un trait lui ressemble, devait, peut-être à son exemple, marcher dans la même voie. Mais, bien que transcripteur également très adroit et adaptateur ingénieux, il apporte, dans son imitation des styles du passé, une insistance plus appuyée et plus pédante, un effort plus visible, une tension plus constante. On chercherait vainement, dans ces portraits à l'emporte-pièce, d'une psychologie à effet et d'une intellectualité violemment intense, ce qu'eut souvent Ricard au plus haut point, jusque dans les raffinements d'un art très étudié, un air de naturel, de spontanéité brillante et de bonne grâce abandonnée. L'Allemagne exagéra toujours volontiers ce qui, chez nous, sait rester mesuré et délicat.

Il pouvait sembler regrettable que le maître français ne fût représenté au Louvre que de façon assez insuffisante, par des œuvres clairsemées, dues surtout au hasard de dons ou de legs, et dont aucune, si intéressantes qu'elles soient, ne le montre tout à fait à son avantage et à sa valeur. Le plus remarquable de beaucoup est le beau *Portrait de Paul de Musset*, généreusement transmis au musée par sa veuve en 1880, mais qui n'est malheureusement

plus qu'une ruine, par suite des détériorations fatales et des irrémédiables dommages entraînés par l'abus des bitumes dans les noirs, dans toutes les parties de vêtements et de fond. Seule survit encore à peu près intacte, parmi les îlots de peinture dissociés, comme une apparition d'autant plus saisissante et mystérieuse, la tête grave et pensive, encadrée par la barbe et les cheveux gris, de celui que Ricard appelait en riant « le seigneur André Gritti », parce qu'il lui trouvait une vague ressemblance avec les Vénitiens, ou que, peut-être, en le peignant, il rêvait de Titien et de Tintoret. C'est Paul de Musset lui-même — dans la pieuse notice consacrée par lui au peintre, en tête du catalogue de l'Exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en mai 1873 — qui nous a conté ce trait charmant, cette boutade si profondément expressive des procédés habituels au portraitiste, jetée négligemment à la fin d'une séance de pose, au jour tombant, après une longue conversation où l'on avait réveillé en commun les souvenirs enthousiastes de Venise. On ne saurait trop déplorer la destruction presque totale de cette œuvre, où Ricard, vers la fin de sa vie, alors que sa manière s'affine et se subtilise de plus en plus, semble avoir mis les quintessences suprêmes de sa délicate alchimie, et qu'il estimait assez haut pour consentir, après une abstention de plus de douze ans, à reparaître au Salon de 1872 avec ce seul portrait, un an à peine avant sa mort.

Relativement beaucoup moins endommagées, les autres peintures de Ricard, conservées au Louvre, ne sont pas sans avoir subi, pourtant, des altérations du même genre, ou sans en être menacées. Le plus intact, peut-être, est le *Portrait de Ferdinand Heilbuth*, recueilli en 1890, après la mort de cet artiste, Hambourgeois d'origine, mais naturalisé Français, et si Parisien d'esprit et de goût, qui avait tenu à le léguer à son pays d'adoption. C'était un ami de Ricard, et ami dévoué : car il fut un de ceux qui intervinrent en 1863 et firent les plus actives démarches pour lui obtenir le ruban de la Légion d'honneur. Le succès était assuré, si Ricard l'eût voulu. Mais, dédaigneux, un peu hautain, gardant le froissement secret d'une attente trop longue, qui l'avait blessé dans son orgueil intime, il refusa la distinction tardivement offerte. « Je comprendrais votre refus, lui disait Heilbuth, si vous pouviez le porter à la boutonnière. » Ce portrait nous est un précieux témoignage de leurs rapports d'amitié. C'est certainement vers cette époque, soit avant, soit après 1863, qu'il fut peint. Heilbuth, né en 1826, y paraît âgé de trente-cinq à trente-huit ans environ ; et on ne devait pas être bien loin de l'année 1861, où il avait lui-même obtenu le ruban rouge, qu'il porte à la boutonnière. Que l'œuvre ait été, de la part de Ricard, en manière de remerciement pour une initiative qui l'avait touché, ou qu'elle ait, au contraire (comme nous le croirions volontiers), précédé et préparé la démarche, en resserrant entre eux les liens d'intimité, elle nous le montre, en tout cas, exécutant librement, facilement, sans apprêt et sans pose, une peinture savoureuse et brillante, où revit, dans sa grâce élégante et fine, dans sa distinction aristocratique, l'aimable physionomie du confrère et de l'ami. Les maîtres de la couleur, de Van Dyck à Lawrence et aux autres peintres anglais, que Ricard avait pu connaître et apprécier en Angleterre, ont été évidemment consultés pour l'accord vibrant des roux de la barbe et du fond rouge uni, mais sans ôter à l'œuvre sa franchise simple et sa fraîche désinvolture qui ne sent pas l'effort.

Assez banal, en revanche, est le portrait (*Étude de femme*) légué en 1895 par Mlle Goldber. Nous avons tout lieu d'y voir un portrait de la donatrice ; et Ricard ne s'y est intéressé qu'autant qu'il pouvait le faire à une œuvre commandée, lui donnant prétexte à représenter une belle Juive aux charmes opulents, dénuée de toute expression, mais étalant largement l'éclat de ses chairs nacrées, que souligne un châle rouge négligemment jeté sur les épaules. C'est une peinture de pure technique, d'une extrême froideur, où les noirs bitumineux des cheveux et du fond sont en train de subir également leurs détériorations ordinaires. Ricard n'est, d'ailleurs, vraiment à l'aise que devant ceux qui le séduisent ou qu'il aime. Il lui faut, pour s'épanouir, un peu d'intimité.

Les seules peintures que l'État eût acquises jusqu'ici étaient deux œuvres de ce genre, notations d'étude ou de curieuse recherche, toutefois, plutôt que portraits achevés. L'une est le *Portrait de Ricard par lui-même*, ou, du moins, prétendu tel (car nous n'avons pas, à cet égard, toute certitude, par comparaison avec les portraits de lui qu'on connaît, soit entre les mains de son frère, M. Émile Ricard, soit dans la collection de M. J.-C. Roux), acquis en 1881 par M. Turquet, alors sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts. Dans cette peinture d'exé-

cution rapide et hardie, presque à fleur de toile, qui, comme tant d'autres de Ricard, s'écaille et se crevasse lamentablement, et dont le faire dénote une époque assez ancienne de sa carrière, apparaît, en tout cas, une attachante figure de jeune homme, aux cheveux et à la barbe blonds, aux lèvres rouges, aux grands yeux bruns méditatifs, à l'expression sérieuse et grave, semblant d'une vérité physionomique profonde. De manière toute différente, compliquée, quintessenciée, presque maladive à force de subtilité, est, au contraire, l'intéressante *Étude de femme*, acquise quelques années plus tard, en 1885, que le désir de maintenir le nom de Ricard près de ceux du groupe d'idéalistes contemporains, plus ou moins conformes à ses tendances et à son esprit, Delaunay ou Hébert, Baudry ou Gustave Moreau, fait encore actuellement conserver au Musée du Luxembourg. Le modèle, la vicomtesse de Calonne, une grande dame d'origine slave, qui tenait alors salon et groupait autour d'elle artistes et littérateurs, était particulièrement chère au peintre, et à plus d'un titre, nous dit-on. Il n'avait pas été seulement séduit par sa rare intelligence et la curieuse originalité de son type. Des liens plus étroits semblent les avoir unis. Aussi, est-ce à peine ici un portrait, mais plutôt une de ces fantaisies de libre interprétation, un de ces rêves pittoresques, comme les peintres s'en permettent, pour aviver et renouveler le charme de la femme aimée. C'est visiblement en songeant à Vinci, sur le rythme de la Joconde, que Ricard a combiné et conçu cette image étrange, au masque tragique, aux grands yeux bistrés, à la bouche énigmatique et sévère, posant comme une sorte de sphinx moderne qui garde le mystère de son secret. La peinture, en ses tons roussâtres ultra-cuisinés, cuits et recuits, participe, d'ailleurs, à l'harmonie du sentiment. Là aussi, les bitumes ont eu, dans les noirs, leur action presque fatale. Il est bon de noter, comme une précieuse indication pour l'époque de ce portrait, la date de 1852, à demi cachée dans l'ombre de l'étroite tablette, au-dessus de laquelle, à l'imitation des vieux maîtres sans doute, Ricard a dressé sa figure en buste. C'était l'époque triomphante de sa carrière, le temps de ses premiers chefs-d'œuvre, tant célébrés notamment au Salon de 1852.

On pouvait souhaiter mieux, toutefois, même que cette intéressante étude et les quelques portraits cités plus haut, pour représenter le talent souple et délicat, éminemment distingué de Ricard, et répondre à la grande réputation que lui valurent particulièrement ses portraits de femmes. Il en manquait un spécimen supérieur et achevé. Aussi a-t-il paru bon de recueillir et d'arrêter au passage le séduisant portrait, justement célèbre, et qui passe pour un de ses chefs-d'œuvre, où, avec un désir encore plus certain d'exactitude et de vérité textuelle, il semble avoir mis tout son art et tout son cœur à rendre le même modèle dans la grâce ensorcelante de sa beauté rêveuse. C'était une théorie familière à Ricard, que nous avons plusieurs êtres en nous, qui se montrent tour à tour. L'effort du portraitiste consiste à les dégager, à les faire apparaître nettement à la lumière. « Comme vous ressemblez aujourd'hui à votre portrait! » disait-il volontiers en vous voyant. Peut-être, dans Mme de Calonne qu'il connaissait si bien, n'a-t-il fait qu'entrevoir deux faces successives, et en apparence disparates, d'une nature complexe et changeante, d'une personnalité curieuse qui avait son étrangeté et son mystère. L'étude arrangée, quelque fantaisie qu'il ait pu s'y mêler, paraît avoir gardé plus d'un trait de la réalité, fixé même certains dessous inquiétants, dangereux ou pervers, que masquait d'ordinaire le vernis de bonne grâce et d'affabilité mondaine. Mais c'est le charme habituel et permanent de la sirène, à la fois attirante et perfide, qui revit tout entier dans le portrait récemment acquis par le Louvre. L'âme y apparaît plus paisible et comme détendue. Vinci est toujours là, sans doute, pour diriger de haut l'inspiration; mais à ses conseils semblent s'être mêlés aussi ceux de Corrège, du maître exquis pour lequel Ricard avait un culte, dont il copia passionnément les œuvres, en particulier l'*Antiope*, s'acharnant pendant six mois, dans l'excitation et la fièvre, à une belle copie de la grandeur de l'original, et menant alors, comme il disait, une vie toute « *indiaviolata dal Corregio* ». Sous la grâce léonardesque, s'est glissée ici une nuance de morbidesse tendre et un reflet d'art parmesan. C'est vraisemblablement à très petite distance de l'œuvre précédente, comme date, que ce portrait fut exécuté. Il est signé du nom entier de l'artiste (G. Ricard), mais non daté, sur le fond, à droite, vers le bas de la tenture en papier peint ou de la boiserie, vaguement indiquée en simplification sommaire, presque sans dessin, dans des gris mêlés de brun. Ricard, en idéaliste détaché du

monde et de la vie, se montra généralement, à cet égard, assez peu soucieux de la précision exacte. C'est à peine même, le plus souvent, s'il signe négligemment ses œuvres de simples initiales. Mais la date ressort pleinement de l'âge apparent du modèle, qui est à peu près sensiblement le même dans l'un et l'autre portrait. Mme de Calonne paraîtrait même presque plus jeune, cette fois, ou, du moins, rajeunie par une flatterie inconsciente de son ami.

Elle est assise, vue à mi-jambes et tournée de trois quarts vers la droite, dans un fauteuil à haut dossier, recouvert d'une sorte de damas rouge rosé au ton très délicat, imaginé à souhait pour faire ressortir l'éclat sombre et ardent, ou la grâce caressante de son visage. Légèrement abandonnée dans une pose familière, accoudée du bras droit, les doigts repliés contre la joue, l'autre main mollement allongée sur les genoux, elle semble méditer ou rêver, comme prête à répondre à un interlocuteur invisible, qu'elle fixe de ses grands yeux profonds. On trouve ici, avec un raffinement plus inquiet, une subtilité plus apprêtée, une aisance moins souveraine peut-être en sa simplicité, mais que compense aussi une force d'expression et d'émotion d'une intensité sans égale, quelque chose de ce qui fait le charme intime et pénétrant de certains beaux portraits de Fantin. Les noirs de la robe soyeuse, ainsi que des gazes légères, qui laissent apparaître en transparence les mousselines et les dentelles blanches du corsage ou des manches, s'équilibrent admirablement comme effet avec le noir intense des cheveux ou des sourcils épais, pour faire d'autant mieux valoir, par contraste, l'éclat lumineux du visage ou des mains. C'est une des qualités remarquables de ce portrait, assez spéciale à Ricard dès ses débuts, que la souplesse rare avec laquelle il s'est ingénié, par des passages de tons discrètement mesurés et savamment conduits, à rendre toute la délicatesse tendre d'une chair de femme, « argile idéale », dont la blancheur vive s'éclaire par endroits de teintes roses ou bleuit légèrement au passage des veines. Charles Yriarte, dans l'article consacré par lui au peintre, quelques mois à peine après sa mort (*Gazette des beaux-arts*, 2e pér., t. VII, 1873, p. 217-229), eut soin de noter, à propos des premières œuvres, ce trait typique de sa manière : « la transparence des chairs qui recouvrent, en les laissant deviner, tout un système de muscles et de vaisseaux, et des colorations nacrées d'une exquise finesse... dont l'étonnant portrait de Mme de Calonne sera plus tard le spécimen définitif ». Les mains, en particulier, ne sauraient être trop admirées. Elles sont merveilleusement comprises et senties toutes deux dans leur charme vivant : l'une grasse et charnue, repliée, agissante; l'autre abandonnée, au repos. Ricard attachait grande importance aux mains, auxquelles il prêtait un caractère et une physionomie, comme aux traits mêmes d'un visage. Yriarte nous rapporte un mot curieux de lui, concernant celles du chevalier Nigra, le ministre italien, un de ses modèles, qu'il trouvait d'aspect changeant suivant les jours, tantôt mains de diplomate et de lettré, tantôt mains de soldat ayant porté le mousquet à Novare. A l'Exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en 1873 — il est bon de le noter aussi — figurait une *étude de main* (n° 118, au Dr Roth). Il est donc naturel qu'il ait mis un soin tout particulier à rendre, en leur plus fine délicatesse, les mains de la femme aimée.

Cette peinture, si attachante à tous égards, a de plus le mérite, rare dans l'œuvre de Ricard, d'avoir gardé toute sa fleur et sa pureté originelles, sans altérations dans les noirs, sans détériorations menaçantes, du genre de celles qu'ont subies la plupart des portraits que nous avons cités. C'est un bonheur insigne, qui ajoute encore aux qualités de l'œuvre. Le danger fut grand, pourtant, s'il est vrai que Ricard, amoureux de perfection, difficile et exigeant pour lui-même, ait appliqué à ce portrait l'habitude qu'il eut souvent de reprendre et de repeindre en partie, à de longues années d'intervalle, telle peinture qu'il ne jugeait pas répondre encore pleinement à ses goûts raffinés et subtils. « Le célèbre portrait de Mme de Calonne — c'est Yriarte, au moins, qui nous l'apprend — plus de douze années après qu'il avait été livré, fut remis sur le chevalet. Il ajouta cinq doigts au corsage et reprit tout le fond, heureusement sans compromettre l'œuvre. » Ce qui donne tout lieu de croire qu'il s'agit bien de ce portrait, c'est que le fond, d'abord à pans coupés, puis remis au carré, paraît, en effet, avoir été ici remanié par le peintre lui-même, avec infiniment d'adresse, sans alourdir ni gâter la peinture, qui reste d'un bout à l'autre fine et légère.

L'histoire de l'œuvre ne nous est malheureusement pas autrement connue. De 1862 à 1872, d'après un témoignage contemporain que nous







Porcelaines tendres de Saint-Cloud.

Musée des Arts décoratifs.

avons pu recueillir, elle fut entre les mains du Polonais Zukowsky, serviteur de M[me] de Calonne. Par suite de quelles circonstances, d'ailleurs? dépôt ou don? nous l'ignorons. A l'Exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en 1873, figuraient deux portraits de la vicomtesse de C..., initiale transparente qui laisse facilement deviner le modèle. La mention s'applique-t-elle à ce portrait et à l'étude du Luxembourg? Nous le supposons, sans oser l'affirmer, faute de preuves catégoriques. Postérieurement, enfin, ce beau tableau a fait partie de la collection Manzi. Il est à souhaiter que, dans sa demeure définitive, il puisse attirer et grouper autour de lui d'autres œuvres marquantes d'un maître excellent, qu'on ne saurait trop honorer et qui est une des gloires de l'art français. Les heureux possesseurs de certains de ses chefs-d'œuvre, sachant le prix qu'on y attache, auront à cœur sans doute de confier généreusement au Louvre, dans l'avenir, le soin de garder leurs trésors, et de leur assurer ainsi une perpétuité d'hommage méritée.

Paul Leprieur.

PORCELAINES TENDRES DE SAINT-CLOUD

Acquisitions récentes du Musée des Arts décoratifs (1)

(Planche 10.)

De nouvelles recrues sont récemment venues augmenter la remarquable collection des porcelaines de Saint-Cloud, contenues dans les vitrines du Musée des Arts décoratifs, collection que le musée doit en partie à des achats judicieux et en partie à des dons faits par des membres de la société. Nous voulons présenter aujourd'hui à nos lecteurs trois pièces, les dernières venues, un plat creux et deux potiches ou pots pourris.

Mais avant de les décrire, il ne sera pas sans intérêt de dire quelques mots de cette manufacture qui fut l'origine de la fabrication industrielle et artistique de nos porcelaines tendres françaises. En effet, Poterat, le faïencier de Rouen, précurseur des Chicaneau de Saint-Cloud, en ce qui concerne la poterie blanche translucide, nous avoue lui-même qu'il n'en fabriqua que de ses mains.

Nous n'avons point ici à faire de l'histoire, nous voudrions pourtant déterminer, autant que faire se peut, l'époque à laquelle il est possible de placer la fabrication de ces pièces.

Il semble certain aujourd'hui que l'on doit faire remonter l'origine de Saint-Cloud à une date antérieure à 1678, et non 1693 comme on l'avait fait jusqu'à ces temps derniers. Les états paroissiaux rapprochés de documents conservés aux Archives nationales et du texte des lettres patentes en date du 16 mai 1702 en faveur des enfants Chicaneau, ne nous permettent aucun doute à cet égard.

Les premières pièces marquées portent les lettres S. C.; puis vient la fleur de lis et ensuite le soleil qui fait place à la marque S. $\overset{+}{\underset{T}{\;}}$ C. au moment où les frères Trou, enfants du second mariage de Barbe Coudray, veuve de l'inventeur Pierre Chicaneau, paraissent en nom comme héritiers de leur mère, dans les lettres patentes du 15 septembre 1722.

Nous n'avons à nous occuper aujourd'hui que de deux pièces marquées « au soleil » et d'une qui ne porte aucune marque.

Celle-ci, un plat creux à bord légèrement festonné et orné d'un petit godron, est décorée dans le style rayonnant. Ce décor ne nous donne aucune indication de l'époque à laquelle ce plat put sortir des fours de Saint-Cloud. En effet, les décors bleus archaïques furent exécutés aussi bien en 1678, d'après les faïences rouennaises, qu'en 1766, date de la fermeture des ateliers de la manufacture. C'est même le seul exemple, pensons-nous, d'une fabrique qui produisit pendant près d'un siècle, sans se plier aux modifications du style ni de la mode.

Ce n'est donc que par l'examen de la pâte et de

(1) Rappelons que M. le comte de Chavagnac, qui a bien voulu se charger de présenter ici ces pièces nouvellement entrées dans les collections de l'Union centrale des Arts décoratifs, a fait le 16 février dernier, pour la *Société artistique des Amateurs*, une brillante conférence sur la *Porcelaine tendre* dans les salles du pavillon de Marsan. (N. D. L. R.)

l'émail que nous pouvons tenter de donner une date à ce plat qui, ainsi que beaucoup des produits de Saint-Cloud, ne porte pas de marque.

La pâte est bise et l'émail, ou le *vernis*, comme on disait alors, n'approche pas de la blancheur non plus que du glacé que nous rencontrons dans nombre de pièces marquées « au soleil ». Ce plat est en outre déformé par un excès de feu et nous révèle une assez grande inexpérience chez l'ouvrier mouleur, le metteur en couverte et le cuiseur.

Or, si nous nous reportons au récit que Martin Lister, le savant voyageur anglais, nous a laissé de sa visite à Saint-Cloud en 1698, nous y lisons qu'il « n'a pu trouver aucune différence entre les articles faits dans cet établissement et la plus belle porcelaine de Chine ». Il ajoute que « l'émail de cette porcelaine n'est nullement inférieur à celui des porcelaines chinoises, en blancheur, en égalité de surface et en absence de tout défaut ». Tout en pensant que Martin Lister est un peu trop enthousiaste en la circonstance, il y a une telle différence entre les porcelaines chinoises et le produit de Saint-Cloud que nous examinons, que nous pensons qu'il doit être d'une date très antérieure à celle de 1698, où cet Anglais reconnaissait aux nouvelles porcelaines de France des qualités que ne possède guère, avouons-le, notre plat creux.

Nous aurions donc quelques chances d'approcher de la vérité en plaçant avant 1690 la fabrication de cette pièce que le musée doit à l'inépuisable libéralité de M. J. Maciet.

Voyons maintenant les deux *pots pourris*; nous les désignons ainsi à cause des jours ménagés dans les couvercles. Sans cela on pourrait plus justement les dénommer *potiches*. Nous en connaissons du reste qui ne sont point ajourés et n'avaient sans doute pas la même destination.

Ces deux pièces ne sont pas absolument identiques, quoique certainement de même époque et portant toutes les deux la marque « au soleil ». La forme est bien à peu près la même, mais le couvercle de l'une est un peu moins aplati que celui de l'autre.

Le corps du vase est formé de six lobes séparés les uns des autres par de légers boudins qui, comme les lobes, se poursuivent sur le couvercle. Nous n'insisterons pas sur les décors, puisque le lecteur peut s'en rendre compte par les reproductions que nous lui présentons. Remarquons seulement les lambrequins plus importants que nous ne les trouvons généralement.

Nos deux pots pourris ne sont pas, non plus, parfaits comme exécution, quoique l'émail soit étendu d'une façon égale, sans ces manques que nous constations plus haut dans le plat creux. Mais, à la cuisson, de graves coups de feu se sont produits dans les deux vases. Il en est souvent ainsi pour les grandes pièces dans les débuts, ce qui nous prouve que les ouvriers furent longtemps avant d'être complètement maîtres de leur pâte dans le tournassage et de leur feu dans les fours. Mais ces accidents se produisirent dans les premiers travaux de toutes les manufactures, car chacune conservant ses secrets, autant qu'elle le pouvait, les nouvelles venues faisaient forcément ce que nous pouvons appeler des écoles.

C'est en 1696 qu'un document écrit nous signale la marque « au soleil ». C'est donc sans doute vers cette époque que furent fabriqués ces deux pots pourris ; car, s'ils étaient postérieurs, ils seraient certainement plus parfaits.

Malgré les défauts que nous signalons, ces trois pièces sont des plus intéressantes pour les amateurs qui aiment à remonter aux origines de nos manufactures de porcelaines françaises. Elles sont parmi les premières manifestations de l'art céramique de la porcelaine en France, parmi les premiers travaux des ancêtres de nos admirables artistes de Sèvres.

En effet, si les Chicaneau ont formé des ouvriers qui, transfuges, sont allés porter les secrets de la porcelaine tendre artificielle à Lille, à Chantilly, à Mennecy-Villeroy, en suivant la généalogie de cette famille Chicaneau, nous arrivons, sans lacune dans la filiation, aux doreurs Vincent, aux peintres et doreurs Prévost et Leguay dont le dernier (Etienne-Charles Leguay) mourut vers 1840 peintre à la manufacture royale.

N'est-il pas curieux au XXe siècle de constater dans ceux qui précèdent un semblable respect de la tradition familiale professionnelle? Mais n'est-il pas curieux aussi, lorsque nous étudions des pièces aussi primitives que celles que nous venons de signaler, de faire un rapprochement avec les merveilleuses porcelaines de Sèvres du milieu du XVIIIe siècle et de voir le chemin parcouru et les progrès réalisés ?

Comte X. DE CHAVAGNAC.

LES DESSINS DE LA COLLECTION PARIS

à la Bibliothèque de Besançon

Planche 11.

L'exposition rétrospective des Arts en Franche-Comté, qui doit se tenir à Besançon, aux mois de juillet et août prochains, a pour objet principal de faire connaître les œuvres des artistes comtois. Mais en outre, on a pensé que l'occasion était bonne de présenter au public quelques-unes des collections artistiques conservées en Franche-Comté et qui, en temps ordinaire, sont d'un accès plus ou moins difficile. Parmi ces collections, la plus importante est incontestablement la collection Pâris, léguée en 1819 par cet architecte bisontin à la bibliothèque de sa ville natale. Il arrive parfois que des collectionneurs, animés des meilleures intentions, manquent de compétence et de goût dans la réunion des pièces d'art qu'ils accumulent dans leurs galeries : tel n'était pas le cas de Pâris qui était lui-même un artiste de premier ordre, qui fut en relations avec les représentants les plus brillants de l'art de son temps et qui montra dans le choix des œuvres qu'il recueillit un goût des plus sûrs et des plus perspicaces.

Pierre-Adrien Pâris, né à Besançon en 1745, était le fils d'un intendant des bâtiments du prince-évêque de Bâle. Venu à Paris dès l'âge de quinze ans, il fut l'élève de Trouard, l'architecte qui éleva l'église Saint-Symphorien de Versailles. Son talent fut vite apprécié, au point qu'en 1769, malgré un échec au concours, il fut envoyé à l'École de Rome, alors dirigée par Natoire. Il rentra en 1774 en France, où le duc d'Aumont le chargea de la construction de son palais, place Louis XV. Ce grand seigneur se constitua dès lors son protecteur, et, grâce à lui, Pâris devint, en 1780, dessinateur du cabinet du roi : à ce titre, c'est à lui qu'incomba l'organisation de toutes les grandes fêtes de Paris, Versailles, Marly et Trianon, et le soin de fournir les décors des représentations de l'Opéra. En 1785, il fut chargé de la reconstruction d'une partie du palais de Versailles et dressa les plans de ce travail que le mauvais état des finances empêcha d'exécuter. Il réalisa du moins la construction de la salle des États généraux dans ce même palais; à la même époque, on achevait sous sa direction la cathédrale d'Orléans.

Resté fidèle à la mémoire de Louis XVI qui l'avait comblé de bienfaits, Pâris se retira durant la Révolution en Franche-Comté, puis en Normandie ; il consacra ses loisirs à dresser le projet d'un monument expiatoire à la mémoire de l'infortuné monarque. Sous l'Empire, le gouvernement fit de nouveau appel à ses services et lui confia, en 1806, la direction de l'Académie de Rome. Pâris se démit au bout de quelques mois de cette charge qu'il jugeait trop lourde pour lui, mais accepta de négocier l'acquisition des antiquités de la villa Borghèse, et d'en faire opérer le transport au Louvre. Retiré à Besançon en 1816, il y mourut en 1819, aimé et estimé de tous ceux qui avaient pu le connaître. Par son testament, il léguait à la bibliothèque de Besançon tous ses livres et toutes les richesses d'art, sculptures, peintures, dessins, bronzes, antiques, médailles, qu'il avait réunis durant sa vie.

Une partie de cette collection, notamment les tableaux, les sculptures, et les dessins qui avaient été encadrés, se trouve aujourd'hui au Musée de Besançon. Nous n'y insistons pas ici : tout le monde a pu dès longtemps en apprécier la valeur. Rappelons seulement, parmi les plus belles toiles ainsi entrées au musée, une esquisse de plafond de Fragonard, neuf compositions pour tapisseries représentant des scènes chinoises par Boucher, quatre peintures de ruines antiques de Hubert Robert, une jolie tête d'enfant de Greuze et un remarquable portrait du receveur général Bergeret, peint par Vincent.

La bibliothèque de Besançon conserve de Pâris, outre ses livres dont quelques-uns sont d'un grand prix, ses études personnelles d'architecture, les estampes et dessins qu'il avait réunis. On aura une idée de l'importance des neuf volumes dans lesquels Pâris a rassemblé les copies faites par lui de monuments anciens et modernes et les plans et croquis qu'il a exécutés, en songeant qu'il en a refusé de son vivant 30 000 francs au duc d'Au-

mont : il voulait les réserver à sa ville natale. Artiste de grand talent, il a laissé, tracées à la plume, au crayon rouge, à la mine de plomb ou rehaussées d'aquarelle et de gouache, de petites œuvres d'un travail achevé et d'une délicatesse infinie. Telles vues d'intérieurs des salons du duc d'Aumont, telle composition pour décors, tels paysages même qui sont de sa main, font que ses travaux personnels ne sont pas indignes du voisinage qu'il leur a donné avec les dessins des plus grands maîtres du XVIII[e] siècle.

Et pourtant la collection de ces dessins réunis par Pâris est fort remarquable; composée de plus d'un millier de pièces, elle constitue un ensemble d'un intérêt peut-être unique pour l'histoire de l'art au XVIII[e] siècle. On y trouve tout d'abord un grand nombre d'œuvres de ses camarades à l'École de Rome. *Vincent*, l'auteur du portrait de Bergeret signalé plus haut, *Suvée*, qui précéda Pâris comme directeur de l'École de Rome et dépensa sa fortune à aménager la villa Médicis, *Berthélemy*, élève de Hallé, le sculpteur *Stouf* lui avaient offert plusieurs de leurs études. *Latraverse*, mort très jeune en 1778, n'est guère connu que par les deux tableaux qu'on possède de lui au Musée de Besançon : les dessins qu'il a donnés à Pâris, d'une touche vigoureuse et d'un mouvement intense, montrent chez lui plus que des promesses de talent. Divers croquis de *Delarue*, *Guerne*, *Durameau*, *Brizard*, *Simon Challes* peuvent également intéresser les connaisseurs.

Pâris possédait de son maître *Natoire* un dessin, du reste assez médiocre, représentant le Sermon sur la montagne. Trois petites œuvres de *Boucher*, qu'il avait fait encadrer soigneusement par Glomy, notamment une charge de cavalerie et une jeune femme nue étendue sur des coussins, n'ajoutent rien à la gloire de ce peintre. Par contre, on apprécie beaucoup en général deux croquis aux trois crayons sur papier de *Gabriel-Jacques de Saint-Aubin* : la « Jeune fille tenant une broderie », la « Mère jouant avec ses enfants autour d'un tonneau », ne sont que des esquisses, mais précieuses pour connaître la méthode de travail de Saint-Aubin. De même les portraits faits par *Carle Van Loo* de lui-même et de sa femme Christine Soumis sont des documents utiles pour l'histoire de l'art. Son portrait à lui-même n'est qu'une reproduction par la presse d'un dessin au crayon rouge, mais celui de sa femme est original et plein de grâce. Au-dessous du portrait du peintre, sont écrits à la plume ces vers :

> Sous son pinceau naissaient les grâces,
> Il peignait comme elle chantait.

et sous le portrait de Christine Soumis, on lit :

> Les Amours volaient sur ses traces,
> Elle chantait comme il peignait.

Citons encore une tête d'homme par *Houdon* et un portrait de Trouard le Jeune par *Girodet*.

C'est surtout lors du fameux voyage que *Fragonard* fit à Rome en 1773, en compagnie du receveur général Bergeret, que Pâris a dû entrer en relations d'amitié avec celui-ci. Il fut, en effet, le guide préféré de ces illustres voyageurs à travers les curiosités romaines. Dans son Journal, Bergeret proclame Pâris « le grand anecdotier historique, un compagnon indispensable, nécessaire », et déclare qu'il est « le meilleur conducteur, qu'il connaît tout ». Il n'y a pas lieu par suite de s'étonner si l'on trouve plus de trente dessins de Fragonard dans la collection Pâris. En première ligne, il convient de citer une admirable tête de fillette aux trois crayons d'un charme incomparable, un gracieux portrait de M[lle] Gérard, sa belle-sœur, la silhouette bien enlevée d'un jeune homme lisant une lettre et une tête de vieillard pleine d'expression et de vie. A côté, on voit de jolis groupes de jeunes filles et d'enfants, des danseuses vêtues à l'antique, un croquis à l'aquarelle représentant un lit d'apparat autour duquel voltigent des amours, destiné sans doute à l'illustration des *Contes* de La Fontaine, et des scènes d'entreprise galante quelque peu risquées. Une composition pour plafond à la grosse plume, teintée au bistre, de près de $1^{m},50$ de hauteur, où des anges dansent au milieu des nuages, de spirituelles esquisses, des paysages et des vues de ruines complètent cet ensemble remarquable d'œuvres de Fragonard.

Mais ce sont surtout les dessins de *Hubert Robert* que collectionnait Pâris. Robert, avec son caractère ouvert, franc et gai, était devenu son meilleur ami ; il avait dû le connaître à Rome où celui-ci passa de longues années, et conserva toujours avec lui les relations les plus affectueuses. Pâris a formé deux cartons renfermant plus de cent pièces de Robert qu'il a intitulées : « *Contre-épreuves de dessins au crayon rouge, d'après les sites et monuments d'Italie* ». Mais, à côté de ces épreuves, intéressantes par leur groupement, il conservait

d'autres dessins originaux de Robert. Au bas d'une sanguine représentant l'arcature du Colisée, Pâris a inscrit ces mots : « Premier dessin de Robert, d'après nature ». On trouve de même des dessins au crayon rouge fort nombreux représentant des ruines de Rome, Naples ou Tivoli, mais un intérêt particulier s'attache à des vues prises dans la région parisienne, aux carrières de Paris, à Charenton, Bercy, Versailles, Méréville et Chanteloup. Toutes ces esquisses de Robert sont, de l'avis des personnes compétentes, supérieures à ses tableaux ; sans doute elles paraissent à la longue un peu uniformes : presque dans chaque dessin on retrouve les ruines antiques, chères à l'artiste, et l'arbre jeté toujours de la même manière qui les couvre de son feuillage. Du moins cette manière a le mérite d'être originale et pittoresque, et on pourrait plutôt faire des réserves sur le besoin qu'a éprouvé Robert d'animer ses paysages de scènes sentimentales d'un dessin en général assez médiocre.

Toutes les qualités brillantes du peintre se retrouvent dans le dessin que nous reproduisons ici, avec une exactitude et une sincérité d'observation assez rares chez lui. Signé du maître, il représente l'entrée des Tuileries du côté de la place Louis XV. Au premier plan s'indiquent les balustrades de la place et le pont qui franchit le fossé, aujourd'hui comblé. Sous les masses de verdure dominantes, la terrasse très reconnaissable avec ses assises monumentales et l'un des chevaux ailés portant des Renommées de Coyzevox qui s'y voient encore. C'est un document fort intéressant et suffisamment précis, malgré la tendance assez habituelle de Robert à la fantaisie et au pur pittoresque. Les curieux de la vie populaire à cette époque s'amuseront aux petites scènes si vivement traduites par le crayon de Robert, à ce cireur de bottes du premier plan, à ce mousquetaire placide qui monte la garde auprès d'un individu couché sur la balustrade, à tous ces petits groupes semés de-ci de-là au gré de la fantaisie de cet artiste plein de verve et d'esprit.

Enfin, pour être complet, il conviendrait de faire connaître, dans la collection Pâris, les belles estampes qui s'y trouvent. Disons seulement qu'il y a là une série très complète d'œuvres de Waterloo, trois gravures avant la lettre de M[lle] Gérard, sans doute aidée par Fragonard, plusieurs Audran, Cochin, Eisen, Saint-Aubin et d'innombrables Saint-Non.

Ces indications rapides peuvent suffire à donner une idée des richesses de cette collection Pâris qui mériterait d'être mieux connue. La prochaine exposition de Besançon permettra de l'apprécier à sa juste valeur. Puisse l'admiration qu'elle provoquera faire triompher le vœu de ceux qui demandent que les plus belles œuvres d'art réunies par Pâris soient groupées dans une salle digne d'elles, au milieu de laquelle serait placé le buste du bienfaiteur bisontin !

Georges Gazier.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Le Musée du Louvre vient de recevoir en don de Mme Garié, en mémoire de son mari, le collectionneur bien connu, deux petites têtes appartenant à l'école de *sculpture japonaise* archaïque et représentant des divinités bouddhiques. Ces deux objets très curieux viennent enrichir très à propos les séries d'Extrême-Orient, auxquelles M. Garié avait déjà fait de son vivant plusieurs dons importants.

Lors de la dispersion des collections du Musée d'armes de l'Empereur, à Pierrefonds, quelques armes furent attribuées au Musée du Louvre, un bien plus grand nombre au Musée d'artillerie des Invalides. Un petit *batardeau à manche de corail*, qui appartenait à la magnifique langue de bœuf attribuée au Musée du Louvre, en fut dissocié ; sa place restait vide dans la gaine en cuir gravé qui avait accompagné la pièce principale. Grâce à la bonne grâce et à l'extrême obligeance du général Niox, directeur du Musée de l'armée,

les deux armes se trouvent désormais réunies au Musée du Louvre.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Le second volume des « Antiquités judaïques » de Josèphe illustrées par Jean Fouquet. — On se rappelle que, lors de l'exposition des Primitifs français, un illustre bibliophile anglais, M. Yates Thompson avait, parmi nombre d'autres manuscrits précieux empruntés à ses collections, prêté à la Bibliothèque Nationale le second volume des *Antiquités judaïques* de Josèphe.

Cet ouvrage, commencé de copier et d'illustrer pour le duc Jean de Berry, fut continué pour un arrière-petit-fils du célèbre amateur, Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, « de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, Jean Fouquet, natif de Tours ». Ainsi parle une note ajoutée à la fin du premier volume. Mais, tandis que ce premier volume, étudié dès longtemps, était l'un des témoignages les plus connus du talent de notre Fouquet, le second passait pour perdu, lorsqu'en 1903, M. Yates Thompson eut la bonne fortune et la sagacité de le reconnaître dans une vente et de l'acquérir. Les deux volumes, étudiés et confrontés peu de temps après par M. Léopold Delisle, figurèrent quelques mois côte à côte dans les vitrines de la rue Vivienne, en 1904.

Malheureusement, le volume de M. Thompson avait subi, au cours de ses pérégrinations antérieures, des mutilations lamentables. Une seule grande composition subsistait en tête du volume, représentant le temple de Salomon et l'entrée d'Hérode à Jérusalem, encore avait-elle beaucoup souffert. Une dizaine d'autres « histoires », plus petites du reste, avaient été coupées au cours du volume et dispersées.

Tout récemment, l'étude d'un recueil factice de miniatures offert jadis à la reine Victoria, révéla au bibliothécaire de Windsor une série de pièces qui, rapprochées par ses collègues de Londres et par M. Thompson lui-même des vides de son manuscrit, apparurent comme le complément presque intégral de celui-ci. Cette identification fut confirmée par la haute autorité de M. Léopold Delisle qui, il y a quelques semaines, présentait à l'Institut les photographies des miniatures de Fouquet appartenant au roi d'Angleterre.

On sait la suite : M. Yates Thompson offrit au roi le manuscrit qu'il possédait et le roi, par un acte de haute courtoisie et d'intelligente libéralité, le restitua complété « à la nation française ». Lui-même, lors de son récent passage à Paris, le remit au Président de la République.

Il vient d'être transmis à la Bibliothèque Nationale et M. Henry Marcel a tenu à ce qu'il fût exposé publiquement dans la galerie Mazarine où l'on peut voir aujourd'hui, comme pendant l'exposition des Primitifs français, les deux volumes enluminés par Fouquet réunis, mais définitivement cette fois, dans notre grand dépôt national.

Il y aura lieu de revenir sur cet enrichissement si notable de nos collections. Nous n'avons voulu pour aujourd'hui qu'en rapporter exactement les circonstances et souligner le concours de savantes et gracieuses bienveillances qui nous l'ont assuré.

P. V.

L'INCENDIE DU MUSÉE DE CAEN

Dans la nuit du 3 novembre 1905 éclatait, au Musée de peinture de Caen, un incendie dont les causes n'ont jamais été bien déterminées et qui semble dû à l'imprudence d'un fumeur. Si l'un des gardes de nuit n'eût pas été réveillé par la fumée, les flammes auraient fait éclater toutes les vitres, et il se serait produit un appel d'air tel que le musée aurait été dévoré en quelques instants ; sans doute la collection Mancel, la bibliothèque de la ville et les différents services de la ville entassés dans l'ancien couvent des Eudistes, auraient subi le même sort.

Quelles avaient été les pertes réelles éprouvées par le musée? Au lendemain de l'incendie, des listes de tableaux détruits furent publiées dans les journaux locaux, mais on ne pouvait connaître exactement alors l'étendue des dégâts. Nous devons à l'obligeance de M. Ménégoz, le dévoué conservateur du musée, les renseignements suivants. Ont été détruits : un paysage de Lemarié des Landelles : *les Chênes de Bernay-sur-Orne*; l'*Entrée du duc de Guise au Conseil*, de Lamme; un *Paysage avec personnages*, de Théobald Michaut; un autre de Jean van du Lys ; un *Paysage avec figures*, de Josse de Momper; un *Paysage avec figures*, de Salomon Ruysdaël, envoyé par l'État en l'an VIII; une *Scène d'intérieur*, de Richard Brackenburgh; le *Portrait d'un médecin*, de Salomon Koning; la *Fumeuse*, tableau attribué à David Téniers.

On le voit, c'est l'école hollandaise et l'école

flamande qui ont été le plus éprouvées; l'œuvre de l'oncle du grand Ruysdaël, non plus que le Téniers, d'ailleurs contestable, ne peuvent nous inspirer de très grands regrets, mais le portrait de médecin de Salomon Koning (1609-1674) avait une réelle valeur.

Au lendemain de l'incendie, les Caennais déplorèrent surtout la perte d'une grande toile qui se trouvait au fond de la salle principale : la *Bataille d'Hastings*, de Debon (H. 4m,68, L. 6m,05) (1). Cette composition romantique, qui avait figuré au Salon en 1845 et fut envoyée au musée par l'État en 1846, jouit à Caen d'une certaine popularité; elle la doit à son sujet même, épisode décisif de l'épopée anglo-normande. Les Anglais si nombreux qui visitent pendant la belle saison une des anciennes capitales de l'empire des Plantagenets, viennent saluer la *Bataille d'Hastings* entre un pèlerinage au tombeau de Guillaume dans l'abbaye aux Hommes (Saint-Étienne), à celui de Mathilde dans l'abbaye aux Dames, et une excursion à l'église de Dives. Ce sont là des pages de leur histoire nationale. Que les Anglais se rassurent. La *Bataille d'Hastings*, très endommagée, ne pourra malheureusement être restaurée; mais quelque copie ancienne (il en existe plusieurs) (2) pourra sans doute, sans grand désavantage, venir prendre sa place dans le nouveau musée.

Passons sur les nombreuses toiles qui devront être réencadrées ou nettoyées; pour couper court à toutes les légendes qui ont couru dans certains journaux de Paris, prenant au sérieux une plaisanterie d'une feuille locale, assurons que tous ces travaux ont été exécutés avec le plus grand soin, par M. Ménégoz, le conservateur, aidé de M. Ravenel, vice-président de la Société des Beaux-Arts, et disons quelques mots des projets de la municipalité destinés à empêcher le retour, la possibilité même de pareils ou de plus graves accidents. M. le maire de Caen a récemment adressé aux présidents de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen, de la Société des Antiquaires de Normandie et de la Société des Beaux-Arts, une circulaire les informant que le Conseil municipal avait « décidé en principe la construction d'un musée isolé et installé dans les conditions de sécurité et d'éclairage que l'on est en droit d'exiger pour un musée aussi riche que le nôtre ». Ce musée serait bâti sur le terre-plein de la place de la Préfecture: il serait aménagé dans des conditions de sécurité et d'éclairage qui font absolument défaut au musée actuel. M. Le Page demande aux sociétés leur appui moral et aussi la nomination d'une commission qui ferait connaître les *desiderata* de chaque société au sujet des dispositions générales, du mode de répartition des salles d'exposition, du classement des tableaux et des statues.

Nous avons le bon espoir que prochainement la question du musée s'acheminera vers une solution, que nous verrons s'élever un monument qui complétera heureusement la place de la Préfecture, et dans lequel on voudra mettre à l'abri les riches collections du Musée Mancel et le Musée d'archéologie. Il faudra s'occuper ensuite des dangers que courent la Bibliothèque communale, les Archives communales qui furent, elles aussi, gravement atteintes par un incendie; la question de la sécurité des documents dans les Archives départementales est posée devant l'opinion publique; bientôt sera assurée la conservation des innombrables richesses artistiques et documentaires qui donnent à Caen une partie de son importance comme ville intellectuelle.

H. Prentout.

(1) Le tableau est reproduit dans le récent volume de M. Henry Marcel : *La peinture française au XIXe siècle*, p. 77.

(2) Une notamment de M. Tesnières, le peintre caennais regretté.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS

M. Dumuys, qui a remplacé à la direction du *Musée historique d'Orléans* le regretté M. Herluison, est occupé à organiser, dans les cours de la maison dite d'Agnès Sorel, qui abrite le Musée Jeanne d'Arc, une très importante collection de *taques* ou plaques de cheminées, qui ne comprend pas moins de deux cents spécimens de ces objets souvent si curieux et d'un si beau style.

La série commence avec une plaque du xve siècle, aux armes de France, et s'étend jusqu'au début du xixe siècle. Armoiries, emblèmes politiques, fables, sujets mythologiques, sujets d'histoire ancienne ou moderne, tout y est représenté et y sera méthodiquement classé par époque et par genre de prerésentation, sur des murs autrefois nus, que cette collection de tableaux de fonte ornera depuis la cimaise jusqu'à une hauteur de 5 à 6 mètres.

Le Musée Jeanne d'Arc, par suite de travaux d'édilité dont nous parlons d'autre part, va voir sa façade modifiée, mais l'organisation intérieure se trouvera, par cette occasion, facilitée et complétée.

LA CHAPELLE
DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

(Planche 12.)

Peu de personnes, en visitant le château national de Saint-Germain-en-Laye, remarquent la petite chapelle intérieure qui, d'ailleurs, il n'y a pas bien longtemps, était presque entièrement cachée par des constructions adventices dépourvues de tout intérêt archéologique.

Cette chapelle est cependant d'un aspect fort gracieux et d'un style très pur; elle constitue en même temps la partie la plus ancienne du château, respectée par l'incendie des guerres anglaises, par les architectes de la Renaissance, et complètement restaurée au xixe siècle. Elle mesure 24 mètres de long sur 10 de large.

Son origine est connue; on sait qu'elle remplaça une première chapelle édifiée sous le règne de Philippe-Auguste, et que Louis IX, le pieux monarque, voulut remplacer l'édifice primitif par une construction « plus élégante par la matière et par l'art ». Elle était terminée au mois de juin 1238, car à cette date le roi chargea l'abbé de Coulombs (près de Dreux) d'instituer un chapelain spécial pour la desservir et y célébrer les offices. A défaut de date précise d'ailleurs, nous aurions un guide presque aussi sûr dans les nervures qui marquent les arêtes de la voûte, dans les délicates colonnettes à faisceaux qui la supportent, dans les fenêtres d'une structure si pure, dans les roses, enfin, qui servent à la décoration. Mais la date de 1238 doit être retenue.

La conformité qu'offre, sur certains points, la chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye avec d'autres monuments gothiques de la Champagne, et spécialement de la région sénonaise, est en outre une indication des plus précieuses. On y voit une galerie de circulation qui règne contre le mur extérieur et dans l'intérieur des piliers, sorte de chemin de ronde courant au-dessus des arcatures basses, assez rare, mais dont on constate également l'existence à Saint-Jean-de-Sens, à Villeneuve-sur-Yonne, à Saint-Sulpice-de-Favières et dans la basilique de Saint-Denis. Les contreforts et les arcs intérieurs qui supportent la toiture et les voûtes accusent nettement une origine bourguignonne.

D'autre part, les fenêtres rectangulaires, qui laissent un grand intervalle entièrement à jour entre chaque contrefort, sans rien enlever à la construction de sa grâce et de son style, étaient une innovation dans l'architecture du xiiie siècle, — innovation sans lendemain.

Or, on sait aujourd'hui quel est l'architecte qui a introduit à Saint-Denis le style champenois, qui a apporté dans cette somptueuse église l'empreinte de son talent : c'est Pierre de Montereau, l'auteur certain du fameux réfectoire de Saint-Germain-des-Prés (aujourd'hui détruit), l'auteur probable du réfectoire de Saint-Martin-des-Champs (Conservatoire des Arts et Métiers) et de la Sainte-Chapelle de Paris. C'est après 1231 que Pierre de Montereau est chargé par le roi et par l'abbé de Saint-Denis de conduire les travaux de la nouvelle église; il est célèbre déjà et, protégé par Louis IX, il voit s'ouvrir devant lui une carrière riche en honneurs et en gloire.

Qui donc s'étonnera, sachant cela, que le roi ait demandé à Pierre de Montereau de lui fournir les plans de la chapelle dont il voulait orner le château de Saint-Germain-en-Laye? On y voit l'empreinte de son style, on y reconnaît la trace évidente de détails très particuliers qui sont comme sa marque personnelle; et les dates concordent exactement. On peut même concevoir une genèse possible entre les divers monuments du règne de Louis IX où l'influence du roi intervint directement : Saint-Germain amena Saint-Denis, et Saint-Denis valut à l'architecte la Sainte-Chapelle, qui paraît avoir été le couronnement de l'œuvre de Pierre de Montereau (on connaît les dates de son édification, 1245-1248).

Ce n'est pas assurément parce que l'on saura le nom de l'artiste créateur de ces manifestations répétées de la foi du moyen âge qu'on les appréciera davantage, que l'on aura pour ces monuments un respect plus grand, que l'on en discernera mieux toute la valeur. Mais il semble qu'en situant avec plus de précision chacun des édifices historiques à nous légués par les générations antérieures, en rapprochant avec plus de méthode ceux

Le pont tournant des Tuileries.

Dessin d'Hubert Robert. (*Bibliothèque municipale de Besançon.*)

de ces édifices dont l'architecture annonce une commune origine, en recherchant avec plus de soin les mobiles qui ont présidé à leur construction, on se rende mieux compte des progrès accomplis au XIIIe siècle par les propagateurs de l'art gothique. La chapelle de Saint-Germain vaut bien, d'ailleurs, d'être admirée en soi et, — gracieux bijou enchâssé dans une monture trop vaste qui ne fut pas faite pour lui, — d'être mieux connue des admirateurs de l'ancien château royal.

Henri STEIN.

PROMENADE DANS LE VIEUX CHARTRES

Rues et Maisons anciennes

La cathédrale de Chartres, qui fait la gloire de la vieille cité carnute, la domine de sa masse imposante. Elle fascine le touriste dès son arrivée, retient toute son attention, et accapare tout le temps dont il dispose.

Pourtant, sans mériter le nom de *ville d'art*, Chartres vaut mieux que cette indifférence et il faut peu de temps pour se laisser prendre au charme de ses rues pittoresques. Par une heureuse disposition topographique, les quartiers neufs se sont construits en dehors, et le centre est resté tel qu'il était depuis des siècles, avec ses rues étroites et tortueuses, ses tertres rapides, et sa petite rivière d'Eure au cours sinueux.

Peu de bruit, pas de voitures, quelques rares passants, de vieilles maisons aux pignons d'ardoise, de longs murs lépreux où poussent dès le printemps les ravenelles dorées, et d'où émergent çà et là de vieux arbres, tilleuls ou sycomores : tel est le vieux Chartres. Est-il rien de plus charmant par exemple et de plus complet que ce coin de l'évêché qu'a célébré Huysmans dans sa *Cathédrale* ?

Au sortir même du portail nord, à droite la masse imposante de l'église, à gauche les anciennes maisons canoniales, au fond, derrière sa haute grille de fer forgé, le jardin de l'évêché avec ses arbres séculaires dont la verdure fait ressortir la note claire du bâtiment de briques construit en 1760 par l'évêque Fleury. C'est un décor parfait, une évocation complète d'un autre âge, troublée seulement par le croassement des corneilles volant autour des dentelles du clocher.

C'est de ce point qu'il faut partir, passer par l'étroite rue Saint-Yves sous l'arche de la porte dorée du cloître, et gagner par l'ancien marché à la filasse l'un de ces chemins rapides qui dévalent subitement de la ville haute à la rivière d'Eure.

La rue Chantault, que l'on suit, est bordée de maisons dont la plus jeune n'a pas moins de deux siècles ; d'autres en ont trois ou quatre et même plus. A chaque porte, des restes d'armoiries ou de sculptures témoignent de la splendeur du temps passé : maison Chantault, maison d'Aligre, maison Château-Gaillard, etc., dont chacune a son histoire, et, pour terminer, la jolie maison romane du chantre de Saint-André, avec ses deux arcatures en plein cintre et ses délicats chapiteaux.

Au bas se dresse, sur la droite, la ruine imposante de la vieille collégiale de Saint-André, riche paroisse jadis, souvent rivale de la cathédrale et dont le chapitre était célèbre. Ses maisons canoniales, rangées autour de son cloître « comme un sénat de petites vieilles », lui faisaient un parvis tout intime.

Tout à côté, une place plantée d'arbres : un coin de Hollande au bord de la rivière d'Eure partout couverte de ponceaux. Il faut les traverser un à un, tous ces petits ponts, aller sans crainte de fatigue de la rue de la Tannerie à la rue de la Corroierie. Chaque pont offrira un tableau nouveau : vieilles maisons, lavoirs en ruines, indescriptibles teintureries aux balcons croulants dans la rivière, petits coins perdus qui semblent d'un autre pays, et surtout grand calme reposant malgré le battoir des laveuses et le tic tac des derniers moulins.

L'énorme abside de la cathédrale domine tout ce bas-fond ; les terrasses de l'évêché lui font comme un piédestal de pierre et de verdure, et la haute nef au toit de cuivre, la fine silhouette des deux clochers, viennent jusqu'au bas se mirer dans l'eau calme de la rivière.

A l'extrémité de la rue de la Corroierie, le vieux pan de bois de l'hôtel de la Treille fait l'angle de

la rue du Bourg qu'il faut remonter pour voir l'escalier dit de la Reine Berthe. Cette tourelle du XVIe siècle, dont le pan de bois, sans restauration aucune, est une merveille de finesse et de conservation, est le plus bel exemple d'escalier de ce genre qui soit en France.

Mais avant de monter plus haut, il faut encore traverser deux fois l'Eure, passer sous la porte Guillaume, vestige des anciens remparts.

Dans le cadre formé par l'ombre de la voûte de cette porte apparaît toute la perspective montueuse de la rue du Bourg et de ses vieilles maisons dominées tout en haut par la cathédrale, et c'est un tableau charmant, les jours de marché surtout, lorsque les grands parapluies rouges ou bleus sont étendus autour du pont Bouju et que denrées et marchandises de toutes sortes remplissent ce carrefour de couleur et de gaîté.

La rue de la Foulerie mène au pont Taillard, où abondent encore tanneries, teintureries et lavoirs. La rue des Béguines vient ensuite, dont le nom même met tout naturellement au bord de cette paisible rivière, comme un souvenir de Bruges et de ses béguinages.

Voici la place Saint-Pierre, avec son église bien connue, célèbre même. Mais, laissant son parvis ombragé pour des curiosités moins classées, nous passerons par le pont Saint-Hilaire et la rue de la Porte-Morard et gagnerons les promenades de l'ancien Tour de Ville.

A droite encore un pont, le dernier, mais celui peut-être d'où la vue est la plus belle et la plus étendue. Toute la ville s'y présente en amphithéâtre suivant la courbe de l'Eure, avec Saint-Pierre, Saint-Aignan et la cathédrale qui domine ses vieilles maisons aux toits d'ardoises étagées harmonieusement au-dessus de la rivière et de ses bouquets d'arbres.

Quittant la rivière d'Eure pour ne plus y revenir et gagnant la haute ville par le boulevard de la Courtille et la rue du Lycée, nous passons près d'une ancienne tour restaurée et transformée en réservoir, et, par la rue Saint-Michel, nous gagnons la place de l'Étape-au-Vin.

Le lycée contient un beau reste peu connu du cloître des Cordeliers, mais l'étrange maison du XVIe siècle qui termine la rue, toute tassée sur ses piliers de bois, nous frappe davantage.

A côté, la rue de la Poêle percée (combien de ces rues ont encore leurs curieux noms anciens!) possède de vieilles maisons à pan de bois, et mène à l'hôtel de ville, dont le bâtiment Henri IV est fort bien conservé.

La rue des Grenets, qui passe devant Saint-Aignan, longe aussi l'hôtel de la Caige, charmante maison gothique en parfait état.

La rue des Changes vient ensuite. A gauche, près de la place Billard, emplacement de l'ancien château, s'élève un énorme pignon plâtré. Il n'y a pas plus de quatre ans, on voyait encore à cette place une remarquable façade en pierre du XIIIe siècle. C'était l'antique *Perron* ou maison de justice, devenue l'hôtel des Trôis Rois, puis l'hôtel de ville. Dans la cour, dont l'entrée est indiquée par une large porte ornée de deux figurines, on peut voir encore le grand chêneau de pierre intact; et dans une seconde cour, la façade postérieure qui, quoique mutilée, est d'un grand intérêt.

La charpente du bâtiment est intacte, toute sculptée et peinte ; des fresques se voient encore dans les greniers, mais singulièrement négligées et endommagées par le possesseur actuel. Dans la cour s'ouvre une immense cave voûtée, ancien grenier, ancien arsenal, d'un aspect robuste et imposant.

A gauche de la place Billard, une petite ruelle nous conduit à l'ancienne Poissonnerie où se tient encore le marché au poisson dans un décor du passé resté intact. A droite, la belle maison du Saumon occupe tout un côté de l'étroite placette. Lui faisant face, d'autres maisons si anciennes, si déjetées et penchées les unes sur les autres qu'elles semblent s'écraser sous le poids des siècles.

Au fond, en une échappée imprévue, la campagne lointaine, le coteau de Saint-Chéron et, au bas, tout au bas, la vallée de l'Eure et la perspective infinie des pignons d'ardoises plusieurs fois centenaires.

La ruelle de la Cordonnerie nous ramène à la cathédrale; ses sinuosités, ses pignons, ses encorbellements cachent sans cesse ou découvrent le grand portail méridional.

De nouveau, le colosse de pierre et son cycle d'images grandioses s'imposera à notre admiration. Du moins serons-nous avertis de l'existence de quelques-unes des œuvres d'art et des vestiges du passé plus modestes qui se tapissent à ses pieds.

Encore n'avons-nous pas rencontré en cette rapide tournée la maison de Claude Huvé, cette charmante résidence de la Renaissance qui décore la rue Noël-Ballay, et qui est bien connue de tous, étant presque sur le chemin de la gare; le cellier de Loëns, merveilleuse salle du XIIIe siècle, aujourd'hui manutention militaire; la rue du Cheval-Blanc et le joli portail Renaissance de l'hôtel de la Levrette; la place du Cygne et la maison de la Voûte, ancien grenier à sel, quantité d'autres points, enfin, dans le vieux Chartres ou dans ses environs, qui mériteraient d'être signalés, étudiés même avec attention.

Albert Mayeux.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

LE CLASSEMENT DES OBJETS D'ART RELIGIEUX * * * * * * * * * * *

Nous relevions récemment les dispositions légales qui ont permis ou permettront dans l'avenir de tenter la préservation, bon gré mal gré, des trésors d'art contenus dans les églises. Nous sommes heureux de lire dans les *Notes d'art et d'archéologie* (février 1906), organe de la Société de Saint-Jean, une lettre dont l'auteur, M. Roger Rodière, est peu suspect, non plus que les lecteurs auxquels il s'adresse, de sympathie pour les mesures législatives récentes. Il déclare pourtant approuver et recommander le *classement officiel* comme la mesure la plus efficace pour « assurer le salut des objets d'art qui constituent le trésor, hélas! bien diminué, de la France artistique et chrétienne ».

Après avoir dénoncé vigoureusement le péril des restaurations inutiles obtenues grâce à la vente de quelques objets précieux, les obsessions des brocanteurs, leurs astuces, leurs nombreux succès et leurs trop rares défaites, après avoir souligné la lamentable destinée des objets de leurs razzias qui perdent, une fois brutalement arrachés du milieu pour lequel ils furent créés, non seulement toute valeur sentimentale, mais « leur état civil, leur histoire et les trois quarts de leur intérêt », il conclut :

Malgré de louables et nombreuses exceptions, le clergé a trop prouvé depuis cent ans qu'il est impuissant à sauvegarder seul ce précieux dépôt commis à sa garde. Il suffira moins encore à sa tâche, au milieu des difficultés inextricables qui vont surgir demain. On me dira : l'Etat n'a aucun droit sur les meubles des églises..... Mais si, en fait, il est prouvé que l'État préserve mieux nos trésors d'art, fût-ce en les volant, que le clergé en les cachant, je me déclare, sans hésiter, en faveur de l'État. L'État, *en matière d'art*, n'est nullement mal intentionné; sa tutelle jusqu'ici a été humaine et bienfaisante pour nos monuments historiques. Il n'y a pas de raison de craindre qu'il en soit autrement à l'avenir.

Puisse cette voix être entendue, et cet accord, un peu inattendu, enveloppé du reste de restrictions que nous omettons ici, se généraliser! Puissent le clergé et les fidèles se persuader que les mesures préservatrices visent un intérêt général dont ils doivent être les premiers à bénéficier, qu'il s'agit là aussi d'une sauvegarde nécessaire et non d'une tentative d'accaparement!

✤ ✤ ✤ **Restaurations de Saint-Germain-en-Laye.** — On annonçait dernièrement que les derniers échafaudages retirés avaient laissé apparaître la porte monumentale du château de Saint-Germain ornée de « Renommées de M. Denys Puech encadrant un cartouche de l'époque de Louis XIV ». Rappelons que le bas-relief exécuté par M. Puech, ou sous sa direction, est une mise au point d'un motif décoratif de l'époque de *Henri II*, dont l'original, arraché de la façade du château au début de la restauration de celle-ci, parce qu'il ne s'accordait pas suffisamment, paraît-il, avec le style du monument, resta exposé aux intempéries dans les fossés pendant de longues années, puis fut transporté au Louvre, où il sera à peu près impossible de le jamais exposer convenablement. Il eût peut-être été plus simple de le laisser à sa place.

✤ ✤ ✤ On a découvert récemment à **Chartres,** dans des *fouilles exécutées dans la cour de l'asile d'Aligre*, sur l'emplacement de l'église abbatiale de Notre-Dame-de-Josaphat, sous la direction de

M. le chanoine Métais, un admirable sarcophage orné de rinceaux appartenant au plus beau style français du début du XIIIe siècle. Ce morceau de sculpture décorative, digne d'être mis en parallèle avec ce que le ciseau des imagiers de la cathédrale a produit de plus robuste et de plus souple au soubassement des portails nord et sud, faisai partie, suivant l'avis de M. le chanoine Métais qui le publie dans le dernier numéro du *Bulletin monumental*, du tombeau de l'évêque Jean de Salisbury, mort en 1180. L'effigie de l'évêque aurait été détruite par les huguenots qui saccagèrent l'abbaye au XVIe siècle, et les débris de la sépulture recouverts par un remblai au début du XVIIe siècle, lorsque les moines firent relever leur église, qui fut détruite de nouveau à la Révolution.

Quoi qu'il en soit, ces panneaux de feuillages largement stylisés mériteraient, pour leur simple valeur artistique, d'être moulés pour le Musée du Trocadéro et proposés à l'admiration et à l'étude des amateurs et des artistes.

⚜ ⚜ ⚜ **L'église Saint-Pierre d'Etampes**, démolie en 1804, devait comprendre un portail datant de la seconde moitié du XIIe siècle, qu'il eût été fort intéressant de pouvoir comparer à celui de l'église Notre-Dame encore debout. Un *fragment du tympan* de ce portail vient d'être retrouvé dans les dépendances d'une maison qui servit jadis de presbytère à cette église. Il est couvert de sculptures en haut-relief représentant le *Massacre des Innocents*. Sur l'initiative de M. L.-Eug. Lefèvre qui signale cette découverte dans un article très documenté de l'*Abeille d'Étampes*, le monument a été déposé par son propriétaire au *Musée archéologique* d'Étampes.

⚜ ⚜ ⚜ **La rue du Tabour, à Orléans.** — On a beaucoup parlé et écrit à propos de l'alignement de la rue du Tabour, à Orléans, les uns s'indignant, criant au vandalisme, les autres récriminant, invoquant les nécessités de la vie moderne. Les intérêts et les sentiments des uns ou des autres sont du reste, plus particulièrement ici, difficiles à mettre d'accord. L'élargissement de la vieille rue, que le commerce orléanais déclare indispensable, a été décidé de longue date, et, malheureusement, les plans dressés il y a de nombreuses années, affectent le côté de la rue où se trouvent les maisons les plus curieuses par l'art ou les souvenirs, notamment la maison dite d'Agnès Sorel, celle où la tradition veut que Jeanne d'Arc ait logé, plusieurs autres encore aux pittoresques pignons aigus.

Des travaux commencés empêchent que l'on puisse songer à modifier ces plans. L'État, de plus, s'est engagé, paraît-il, vis-à-vis de la municipalité, à laisser reculer de 4 mètres la partie de la maison d'Agnès Sorel, classée comme monument historique, si la ville d'Orléans acquérait aussi l'autre partie. La ville a complété son acquisition et demande qu'on la laisse procéder à son opération de voirie. Les façades seraient simplement reculées et reconstruites aussi semblables que faire se pourrait. Des particuliers, frappés par le même alignement, ont fait semblables promesses. Tel est l'état de la question.

EXPOSITIONS * * * * * * * * * * *

⚜ ⚜ ⚜ La quatorzième exposition des Orientalistes qui vient d'avoir lieu au Grand Palais sous la présidence de M. L. Bénédite, présentait comme hors-d'œuvre à ses visiteurs une petite exposition rétrospective du sculpteur Charles Cordier (1827-1905). Élève de Rude, on sait que Cordier s'était fait comme une spécialité des types exotiques, nègres, chinois, mauresques dont il relevait souvent l'étrangeté, dans sa sculpture, par l'emploi de la polychromie naturelle ou artificielle. Il est représenté principalement ici par une série de dix curieux bustes qui appartiennent au Muséum d'Histoire naturelle et qui furent exécutés à la suite d'une mission confiée à l'artiste, en 1850, sur la demande de M. Duménil, directeur du Jardin des plantes.

⚜ ⚜ ⚜ **Exposition rétrospective à Tourcoing.** — A l'occasion de l'exposition textile qui doit s'ouvrir à Tourcoing cet été, on organise une section d'art ancien pour laquelle on a fait appel à toutes les collections de la région, publiques ou privées. Sans programme nettement délimité, cette exposition promet des révélations de tout genre; elle se propose surtout la mise en lumière de quantités d'œuvres d'art de natures diverses restées jusqu'ici dans le domaine privé.

Corbeil. Imp. Ed. Crété. Le Gérant : H. Laurens.

Chapelle du Château de Saint-Germain-en-Laye.



Le vieux Menuisier de Bernwiller.

Par J.-J. Henner.

(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA PREMIÈRE TOILE D'HENNER

(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

Planche 13.

Dans la *Salle Henner* qui vient d'être inaugurée au Petit Palais, grâce aux dons généreux de M. Jules Henner, le neveu de l'artiste, une pensée pieuse a rapproché la première et la dernière toile du peintre de Bernwiller.

Sa dernière toile, inachevée, n'offre guère qu'un intérêt de souvenir et de sentiment. Cette *Mélancolie*, à peine différente des poétiques *Madeleine* d'Henner par sa pose accoudée, ressemble, dans sa suave morbidesse, à toutes les sœurs aînées que l'artiste lui donnait depuis vingt-cinq ans. Elle prouve seulement, — et la constatation a sa valeur, — que l'exécution n'avait point fléchi chez lui, et que presque jusqu'à l'extrême fin il conserva intacte sa maîtrise.

Sa première toile, par contre, sera pour beaucoup de visiteurs une révélation. Accrochée un peu en haut, sur le petit panneau à droite de l'entrée, elle attire et amuse l'œil par je ne sais quoi d'insolite et de naïf. Parmi les nudités ambrées, les ciels de turquoise, les portraits corrégiens ou semi-vénitiens qui l'avoisinent, ce rustique Alsacien, coiffé de l'antique bonnet de coton à floquet, semble au premier abord dépaysé. En réalité, il est là parfaitement chez lui, par droit de conquête, et à la place qu'il mérite. Ce bonhomme est deux fois intéressant.

Il l'était par lui-même, de son vivant, et ce n'était pas hier. Toutefois, les vieux du pays, là-bas, se souviennent encore du *menuisier Jean Hermann*, de Bernwiller. Ils vous montrent volontiers, dans leurs maisons rustiques plus ou moins modernisées, quelque bon buffet de noyer luisant, chantourné et décoré avec originalité, et vous disent: « C'est de Jean Hermann, qui était un artiste à sa manière. » Le chalet Henner actuel — en avant duquel s'élèvera, sous peu, le monument dû au ciseau d'Enderlin — possède, lui aussi, quelques meubles du vieux menuisier de Bernwiller. Ils sont d'excellente facture, avec une pointe de fantaisie.

Entre le jeune Jean-Jacques, fils d'un cultivateur, et le vieux menuisier-ébéniste, qui dessinait les profils de ses meubles, des relations de voisinage et de goût s'établirent. Notre futur artiste, né en 1829, avait sans doute, tout gamin, vers 1840, joué parmi les copeaux de l'atelier. Il n'avait encore aucune vocation. Mais en 1841, en automne, il entrait au collège d'Altkirch, et là, entre les mains de son premier maître de dessin, Charles Goutzwiller, sa vocation se révéla.

Goutzwiller a raconté lui-même, dans ses *Souvenirs d'Alsace*, comment il connut l'élève dont la gloire devait, plus tard, rejaillir à bon droit sur lui :

« Vers la fin d'octobre de l'année 1842 [il se trompe, c'est exactement en 1841, nous allons le prouver], je reçus la visite d'un grand jeune homme à l'air doux et timide [c'était le frère aîné d'Henner, Séraphin], tenant par la main un petit garçon d'une douzaine d'années, vêtu d'un veston et d'une

culotte de velours brun, tels que les portaient alors les enfants de la campagne. Cet enfant, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, avait le front très proéminent, signe d'une forte volonté. Son regard rigide et profond semblait cacher l'énigme d'une destinée peu vulgaire. Il s'appelait Jean-Jacques Henner... »

Durant les trois années que le petit garçon passa au collège, d'octobre 1841 à août 1844, c'est surtout dans l'étude du dessin qu'il se distingua. Les vieux palmarès du collège d'Altkirch, alors dirigé par le remarquable abbé Lödscher, portent en effet : pour l'année 1841-1842, classe préparatoire, « *Cours de dessin, 2e accessit, Henner Jacques, de Bernwiller* » ; pour l'année 1842-1843, classe élémentaire, « *Cours de dessin, 2e division, dessin de la tête d'après la bosse, 2e prix, Henner Jacques* » ; enfin, pour l'année 1843-1844 (l'enfant n'était encore qu'en *septième*, et il concourait pour le dessin avec les grands écoliers), « *Cours de dessin, 1re division, dessin de l'académie d'après la bosse (prix unique), Henner Jacques* ». En trois enjambées, le petit Alsacien avait distancé tous ses camarades (1).

Lorsqu'il dut quitter le collège, en 1844, peu après la mort de son père (survenue en 1843), tout annonçait donc chez lui un futur artiste. Il voulait être peintre, et sa famille favorisait ses vœux de tout son pouvoir.

Mais comment peindre ? où ? avec quoi ? Goutzwiller ne lui avait montré que le dessin. Sans doute Jean-Jacques savait qu'on peignait sur de la toile ou du bois, avec des pinceaux et des couleurs. Mais où trouver tout cela ? Le village natal offrait peu de ressources à un rapin. Il avait entendu dire, notamment, qu'on peignait avec de la terre de Sienne. Il comprit « terre de Gien » (il prononçait *Chien* en nous racontant lui-même cette histoire), et alla demander de la terre de Gien chez un droguiste. Que lui donna-t-on pour son argent ? Il ne le sut jamais. Tant il y a, qu'avec les pâtes coloriées achetées chez son droguiste, il se mit, le cœur battant, à couvrir une toile dont il avait trouvé le moyen de faire emplette, et que, du premier coup, sans autre guide que son instinct, il peignit le père Hermann, tel qu'il est exposé au Petit-Palais. Ce fut le coup d'essai d'Henner. C'était en 1845. Il avait à peine *seize ans*.

(1) Nous devons ces détails à l'inépuisable obligeance de M. Gustave Kubler, d'Altkirch.

Cette toile est étonnante. A côté de gaucheries qui sentent le débutant, elle accuse des qualités de futur maître, qualités qui sont natives chez Henner, puisqu'elles se retrouveront dans toutes les œuvres de sa carrière, et que, sous les variantes des époques de son talent, elles constitueront l'unité foncière de son art. Les maladresses, les voici : des mesures mal prises, qui firent placer le « casque-à-mèche » du bonhomme trop en avant ; il fallut l'effacer, et recommencer ; la trace en est encore visible sur la gauche. Seconde gaucherie : le rabot du bonhomme, maintenu par miracle, on ne sait comment, à la hauteur de son gilet : sans doute Jean Hermann voulut avoir le portrait de son outil. De telles gaucheries ne sont pas rares chez Henner, même plus tard, à une époque où son art se raffina. Une certaine lourdeur de conception et d'arrangement lui est familière. Mais quelles qualités de peintre déjà ! Comme le visage est étudié, scruté ! Quelle énergie, quelle probité dans le rendu ! Le petit œil en vrille du paysan, l'âpre solidité de ses joues tannées, cette bouche volontaire, pincée et rentrée sur des gencives démeublées, comme tout cela est plein de sincérité, de caractère ! Cette facture est déjà pénétrée de certitude. Quant à la couleur, elle est surprenante de force et d'harmonie. Henner trouve du premier coup sa gamme. L'accord des blancs crémeux avec le bistre ou le bleu est résolu d'emblée. Rien de criard, d'enluminé. C'est chaud. Un coloriste et un harmoniste sont là en germe.

Si donc tout Henner n'est pas dans cet essai d'enfant (car il ne faut rien exagérer), l'essentiel d'Henner y est déjà, et, en un sens, on peut dire que ce coup d'essai est un coup de maître.

Aussi ne s'étonne-t-on pas de la prédilection que le vieil Henner, membre de l'Institut, etc., montrait à cette production de sa seizième année. Jamais il ne voulut s'en séparer. Il l'avait dans un coin spécial de son atelier, avec son *frère Séraphin* (de 1854) et son esquisse du Prix de Rome. Derrière la toile, il avait inscrit triomphalement le nom du vieux menuisier, le sien et la date de 1845. Et, grâce à lui, le père Jean Hermann sera demain célèbre, et va passer à la postérité ! Je n'y vois, pour ma part, aucun inconvénient. Il a fait de si bons meubles, dans le joli pays de Bernwiller.

S. Rocheblave.

HENRI IV CHARGEANT SES ENNEMIS

Petit groupe en bronze récemment acquis par le Musée du Louvre

PLANCHE 14.

Il est entré tout récemment dans les collections de la Renaissance, au Musée du Louvre, un petit monument de bronze qui vient apporter un élément nouveau à l'iconographie du roi Henri IV.

Le roi est représenté sur un cheval au galop, passant sur les corps de deux ennemis renversés, dont l'un, se soulevant sur le coude, implore de sa main droite levée la clémence de Henri IV qui le menace de son épée; le roi est tête nue, en armure recouverte d'une écharpe.

Qu'est-ce que ce petit monument, et à quel art doit-on le rattacher?

Il semble bien que nous nous trouvons devant un projet de monument, et non pas devant un objet sans destination monumentale, les petits objets de bronze de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe siècle étant extrêmement rares, et n'offrant pas ce caractère de composition méditée et ordonnée. Après les victoires de Henri IV et son établissement définitif sur le trône, des projets de monuments commémoratifs furent ébauchés (quelques-uns même exécutés), et il se peut fort bien que, dans quelques ateliers de sculpteurs, certaines de ces esquisses aient été essayées et fondues en bronze. Peut-être un texte ou un document viendra-t-il un jour confirmer cette hypothèse.

Il serait assez séduisant d'attribuer notre groupe à l'un des ateliers français les plus importants dont nous ayons conservé le souvenir à cette époque (1), celui de Jacquet, dit Grenoble, auquel nous devons plusieurs effigies sculptées de Henri IV, étudiées notamment par M. P. Vitry dans la thèse qu'il soutint en 1898 à l'École du Louvre (2); la plus célèbre de ces effigies est la statue équestre du roi destinée à décorer la *Belle Cheminée* du château de Fontainebleau élevée en 1599. Un bas-relief de marbre du château de Pau, où Henri IV est représenté à cheval et vêtu à l'antique, pourrait être aussi de l'atelier de Jacquet.

Dans ces deux sculptures, comme dans le petit bronze du Louvre, le visage du roi a cet allongement et cette maigreur qui ne se retrouveront plus dans d'autres effigies.

D'autres éléments de comparaison permettraient encore de rapprocher notre groupe en bronze d'un monument qui est bien certainement de Jacquet, puisqu'il faisait partie de la *Belle Cheminée* de Fontainebleau, et qui, après avoir passé par le Musée des monuments français, est venu trouver asile au Musée du Louvre. C'est un bas-relief de marbre représentant la bataille d'Ivry et la reddition de Mantes (n° 150 du catalogue).

Dans ce bas-relief comme dans le bronze (on les trouvera reproduits côte à côte sur notre planche), Henri IV est figuré au galop, chargeant des ennemis renversés et suppliants; mais il ne faut peut-être pas chercher ici d'autres analogies que celles que peuvent déterminer des formules de composition sans grande liberté, qui emprisonnent l'artiste plutôt qu'elles ne l'inspirent.

Je serais plutôt tenté pour ma part de me tourner vers les ateliers italiens de la fin du XVIe siècle ou du début du XVIIe. A ceux que l'analogie avec le bas-relief de marbre de la *Bataille d'Ivry* renforcerait dans leur opinion pour une origine parisienne, je répondrai que la Cheminée de Fontainebleau eut une renommée universelle, que Jacquet y travailla cinq ans avec l'aide de tout un atelier où des sculpteurs italiens purent se glisser, que c'est précisément le moment où Francheville arrive à Paris, appelé par le roi; que, dans ce va-et-vient continuel entre les ateliers de Florence et les ateliers de Paris, il se peut fort bien qu'une ordonnance décorative telle que celle-ci ait été transmise de l'un à l'autre.

Notons enfin que les sculpteurs italiens eux-mêmes furent invités à commémorer dans le bronze la gloire de Henri IV, que Jean de Bologne avait reçu commande d'une statue équestre du roi

(1) P. Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*, Paris, 1641, fol.

(2) Voy. Paul Vitry, *Quelques bustes et statues du roi Henri IV* (*Gazette des Beaux-Arts*, [illegible]), un des chapitres publiés jusqu'ici de cette thèse inédite.

que Pietro Tacca après lui, puis Francheville, eurent mandat de terminer (1).

Il existe enfin, pour appuyer plus fortement notre hypothèse, au moins deux œuvres de Pietro Tacca où des similitudes sont assez frappantes pour déterminer notre opinion en une origine italienne du petit groupe de bronze du Louvre.

Ce sont la statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV, et la petite statuette équestre en bronze du Musée du Bargello à Florence, qu'Eugène Müntz avait cru pouvoir identifier avec l'image du jeune Louis XIII, dauphin (2), toutes deux publiées par M. Marcel Reymond (3).

Sans doute le cheval du groupe du Louvre est moins cabré, puisqu'il galope, mais tous trois s'enlèvent avec les pattes de devant très recourbées dans un mouvement qu'on ne retrouve dans aucun des chevaux de la statuaire française de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle.

Nous savons de plus, et M. Marcel Reymond a très bien précisé ce point, que ce fut Tacca le premier qui eut l'idée audacieuse, dans les statues équestres, de faire cabrer le cheval en ne le soutenant que par la queue et les pieds de derrière, et que ce mouvement si nouveau dans la statuaire eut un prodigieux succès, et détermina une ardente imitation.

Je n'irai pas jusqu'à prétendre que le nouveau bronze du Louvre, en sa fonte un peu lourde, sans accent, puisse être attribué à Pietro Tacca, artiste infiniment adroit, mais je croirais volontiers qu'il est sorti du milieu artistique dont Tacca dirigeait le mouvement.

GASTON MIGEON.

(1) Voy. Louis Battifol, *Marie de Médicis et les arts* (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1900, p. 234 et suivantes).

(2) E. Müntz, *Archives des arts*, p. 78. Paris, 1890.

(3) *La sculpture florentine*, 4e vol., p. 184. Florence, Alinari, 1900. M. Marcel Reymond rejette l'identification proposée par E. Müntz ; M. Battifol, dans l'article cité plus haut, y adhère sans hésitation ni discussion, comme à quelque chose d'absolument certain.

LES ORIGINES DES COLLECTIONS DE PEINTURE DU LOUVRE

A Fontainebleau sous François Ier et sous Henri IV

LONGTEMPS on avait essayé sans succès de reconnaître avec précision l'état de notre Musée du Louvre à l'origine, au temps où le premier noyau de ses collections de peinture décorait le château de Fontainebleau pour le plaisir du roi François Ier. Un texte fourni dans le XVIIe siècle par le commandeur Cassiano del Pozzo, rapproché de plusieurs mentions extraites des descriptions de l'abbé Guilbert, m'a permis d'établir dans mon *Primatice* un catalogue certain de ces tableaux, leur lieu d'exposition première, et quelques points précis de leur histoire.

Le roi les avait fait placer dans son appartement des Bains, composé de six chambres qui s'étendaient sous la galerie dite *de François Ier*. On y trouvait, outre le bain proprement dit, deux salles d'étuves, dont une sèche, où le barbier faisait son office, et trois chambres de repos. Dans ces dernières chambres prirent place les chefs-d'œuvre de différents maîtres réunis par François Ier.

On y voyait de Raphaël la *Sainte Marguerite* et la *Vice-Reine de Naples* ; d'André del Sarte, la *Charité* avec la *Sainte Élisabeth* ; de Léonard de Vinci, la *Joconde*, la *Vierge aux Rochers*, la *Belle Ferronnière*, le *Saint Jean-Baptiste*, et un tableau maintenant perdu, l'*Enlèvement de Proserpine*; de Savoldo, un portrait tenu plus tard pour Gaston de Foix; une *Judith* du Rosso, une *Madeleine* du Titien, enfin une *Léda*, qui peut-être fut celle de Michel-Ange, peut-être celle de Léonard.

Autour de tous ces tableaux, des ornements de stuc habillaient la muraille, et composaient un ensemble pareil à ce qui se voit encore en ce genre dans le château, de la main du Primatice et du Rosso.

Le fait est avéré. Des chambres de bain ont été le berceau de nos collections nationales. Quelque étrange que le fait paraisse, il importe de ne pas le juger avec les idées d'aujourd'hui.

Le respect d'un genre particulier, dont la constitution des musées témoigne à l'égard des objets



Henri IV chargeant ses ennemis.

Petit groupe en bronze. *Musée du Louvre.*



La Bataille d'Ivry et la reddition de Mantes.

[illegible]

d'art, a toujours été inconnu des anciens. Les plus ardents amateurs du beau mettaient alors au premier rang la jouissance de ces sortes de choses. L'usage, dans les idées d'alors, primait la conservation. De fait, la place donnée dans des chambres de repos, comme celles dont il s'agit, aux chefs-d'œuvre de l'art, prouve avant tout le goût du roi, goût aussi exigeant que sincère pour ces objets.

Cependant d'autres soins devaient marquer à la fin la sollicitude de nos rois. Quand, au retour des guerres civiles, Henri IV répara le château de Fontainebleau, on ôta de l'appartement des Bains les tableaux mis par François Ier. On les retira dans le pavillon depuis nommé *pavillon des Peintures*, au milieu de la façade sur la cour du Cheval blanc. La place des originaux fut occupée par des copies commandées aux meilleurs peintres d'alors.

Guilbert, dans des descriptions fort postérieures à l'événement, fait mention de leurs noms et de leurs ouvrages. Ambroise Dubois copia la *Joconde* et la *Madeleine* du Titien. Josse de Voltigeant, Flamand connu par quelques papiers d'archives, copia la *Sainte Marguerite* de Raphaël, en même temps que la *Visitation* du Piombo, retirée à la même époque de la chapelle Saint-Saturnin où cette copie devait la remplacer. Pour la chapelle au-dessus de Saint-Saturnin fut copiée la *Notre-Dame* de Raphaël, pareillement transportée, par Michelin. Le même Michelin copia la *Charité* et la *Sainte Élisabeth* d'André del Sarte, en même temps que la *Vierge aux Rochers* de Léonard. Les autres copistes sont inconnus.

Toutes ces copies restèrent à la place qu'on leur avait donnée, jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, lorsque l'appartement des Bains fut supprimé et remplacé par les diverses chambres que nous voyons encore en cet endroit. Ce fut le tour des copies d'être recueillies ailleurs. Leur lieu d'exposition fut le cabinet des Empereurs, pièce des appartements de la reine, où Guilbert les a décrites. Enfin cet asile même leur fut ôté, quand le cabinet fit place au petit salon Louis XVI, aujourd'hui l'une des pièces les plus estimées de Fontainebleau.

Ce que devinrent alors ces copies, on l'ignore, et je les jugeais toutes perdues, quand, parcourant récemment le catalogue des objets d'art qui meublent le château de Trianon, je tombai sur la mention des tableaux qui décorent la chapelle de Trianon-sous-Bois. Cette chapelle, érigée en 1838 par le roi Louis-Philippe, pour le mariage de la princesse Marie sa fille avec le prince Alexandre de Wurtemberg, fut ornée de plusieurs peintures tirées des magasins royaux. Huit tableaux de divers artistes et de provenance imprévue se trouvèrent requis de la sorte.

Quelle n'a pas été ma surprise en voyant figurer dans ce lot les noms de Michelin et de Voltigeant, noms recopiés en cet endroit par E. Soulié, l'auteur du catalogue, sans un mot de renseignement sur des peintres dont tout souvenir avait péri ! Ces noms accompagnent la mention de deux copies : le nom de Voltigeant de celle de la *Sainte Marguerite* de Raphaël, le nom de Michelin de celle de la *Vierge aux Rochers* : attributions rigoureusement conformes à celles que Guilbert a enregistrées.

E. Soulié présente ces copies comme exécutées sous Louis XIV, dans le temps que les tableaux du roi, conservés, comme j'ai dit, au pavillon des Peintures, furent portés à Versailles. Mais d'une telle commande de copies au temps de Louis XIV, on n'a pas de nouvelles. On ne voit pas non plus quelle raison eût obligé de les faire faire, puisque les tableaux, simplement accrochés en ce temps-là dans une chambre, ne laissaient en partant aucune place qu'il fût urgent de combler. Enfin Josse de Voltigeant vivait sous Henri IV, et toute l'histoire maintenant révélée de la commande effective de ce dernier suffit à rétablir l'origine véritable des deux tableaux de Trianon.

Ces deux tableaux figurent dans l'inventaire manuscrit de M. Villot, sous les numéros 1663 et 1664, avec les mêmes mentions d'auteur que chez Soulié, qui certainement les a prises là. Villot les tenait d'anciens inventaires, peu suspects d'illusion ni de fraude, quand il s'agit de peintres aussi obscurs. Il est évident que nous tenons ici la chaîne des traditions écrites, depuis Guilbert et jusqu'aux origines.

Ainsi donc tout monument des faits que j'ai rapportés touchant l'installation première des collections royales n'a pas disparu. Les deux tableaux de Trianon-sous-Bois, reconnus dans leur origine, nous en conservent le curieux débris.

Si l'on remarque qu'ils émanent des temps les plus mal connus de l'histoire de nos arts, et que la lumière qu'ils portent brille dans une nuit presque absolue, on ne pourra songer à se plaindre de la médiocrité de cette lumière.

En effet, à mesure qu'on avance dans le XVIe siècle,

la certitude, au lieu d'augmenter, diminue. Depuis 1570 surtout, terme extrême des anciens Comptes des Bâtiments du roi, jusqu'au temps où recommencent de servir de guide les renseignements fournis par le XVIIe siècle, l'historien de nos arts rencontre à chaque pas des difficultés presque insurmontables. Les biographies s'ébauchent à peine, les œuvres manquent presque absolument. Cependant on entrevoit dans l'ombre une école abondamment fournie, et des travaux considérables. Fontainebleau, Saint-Germain, le Louvre et les Tuileries faisaient à la fois l'objet des soins de Henri IV. En quinze ans, depuis 1595 jusqu'en 1610, qu'il mourut, plus de vingt peintres du premier rang prennent place. Ce que valait ce premier rang, il n'importe; suffit que ce nombre n'est pas formé d'ouvriers tenus alors pour insignifiants.

Michelin et Voltigeant sont du nombre. Les voilà représentés à notre connaissance dans deux ouvrages très authentiques. Seuls jusqu'ici de toute l'époque, Dubreuil, Dubois et Fréminet avaient été connus autrement que de nom. Les deux tableaux susdits portent à cinq les noms des peintres de Henri IV que des œuvres conservées nous fassent apprécier.

Cette appréciation pour ceux-ci est loin d'être défavorable. La *Sainte Marguerite* est très bien peinte, et son coloris rude lui vient de l'original autant que du copiste. Pour autant qu'on peut l'examiner, la *Vierge aux Rochers* ne paraît pas fort inférieure.

Ces tableaux sont très mal placés. Il faut, pour les voir d'assez près, monter dans la tribune et se pencher. Encore ne les aperçoit-on que de biais et dans des luisants défavorables. Tous les amis des arts s'accorderont à demander, maintenant que l'intérêt de ces pièces est établi, qu'on les mette en lieu plus commode. Leur qualité de copies détournera peut-être le Louvre de les recevoir. Pourtant ce musée conserve dans les salles françaises une copie d'après le *Concert* du Primatice. Au Louvre non plus qu'ailleurs, il ne saurait y avoir de règles absolues et générales. Et si quelque exception est faite sur ce point, je ne crois pas rien exagérer en demandant qu'on examine si ce n'en est pas ici le cas.

A défaut du Louvre, ne pourrait-on trouver au château de Fontainebleau par exemple, qui sert d'annexe et de dépôt à nos collections nationales, un lieu d'exposition capable de satisfaire aux vœux de la curiosité et de l'étude?

L. Dimier.

LE BUSTE DE M.-Q. DE LA TOUR

Par J.-B. Lemoyne

(*Musée Lécuyer à Saint-Quentin*)

(Planche 15.)

Au milieu de l'une des salles de cet étonnant Musée de Saint-Quentin, où se révèle tout le génie de M.-Q. de La Tour, se dresse le buste de l'artiste lui-même. Cette terre cuite est attribuée, par les traditions et les inventaires de l'École de dessin, à J.-B. Lemoyne, mais, ne portant aucune inscription ancienne, nulle signature, on peut hésiter sur le nom de l'auteur; de plus, il est intéressant de connaître son origine, la date de son exécution. Nous voudrions résumer ici quelques notes en réponse à ces questions, afin de fournir un bref commentaire de la gravure qui accompagne ces lignes (1).

Quand La Tour fonda l'école gratuite de dessin en sa ville natale, il est probable qu'il donna son propre portrait pour orner les salles d'enseignement, peut-être sur la demande des administrateurs qui formulèrent le désir de posséder l'image de leur bienfaiteur. Ce qui permet d'émettre cette hypothèse, c'est la mention qui est faite du buste de l'artiste dès la première distribution des prix de l'école. Cette cérémonie fut accomplie en grande solennité le 2 mai 1783, dans la salle du conseil de l'hôtel de ville, et « les élèves inaugurèrent la séance en couronnant de lauriers, au son des

(1) Ce buste n'a encore été publié que dans l'édition sur grand papier, tirée à petit nombre et non mise dans le commerce, de l'excellent catalogue raisonné de la collection La Tour, par M. Elie Fleury, édition dans laquelle l'auteur a introduit les reproductions des portraits connus de l'artiste.

instruments et aux applaudissements d'une assemblée nombreuse, le buste de l'illustre fondateur » (1). Il nous paraît légitime d'identifier le buste qui se trouvait à l'école dès 1783 avec celui que nous admirons aujourd'hui. J.-Fr. de La Tour, dans son testament de 1806, signale, parmi ses dons, les plâtres de Voltaire et de J.-J. Rousseau et ne dit rien du buste de son frère; cette omission serait singulière s'il avait encore possédé l'œuvre de Lemoyne.

L'aspect de cette terre cuite montée sur un piédouche de marbre, sa facture, confirment pleinement l'attribution traditionnelle, mais il convient de fortifier la tradition par des preuves et surtout d'essayer de fixer la date d'exécution de la sculpture. En consultant les livrets des Salons, nous constatons que J.-B. Lemoyne a exposé deux fois le portrait du pastelliste. Au Salon de 1748 figure, sous le n° 116, le buste de M. de La Tour; c'est l'année où le sculpteur expose les bustes de Voltaire, de Fontenelle, de Mlle de Bonnac; quinze ans plus tard, au Salon de 1763, nouveau buste de La Tour, indiqué sous le n° 163 : « Le portrait de M. de La Tour, buste en terre cuite »; l'artiste, alors à l'apogée de ses succès, complétait son exposition par les portraits du Roi et de Mme la comtesse de Brionne, dont les critiques vantent la grâce et la beauté. Et, fait intéressant à noter, presque aux mêmes dates, La Tour avait exposé le portrait du sculpteur, ce qui prouve les liens d'amitié qui devaient unir les deux artistes. En 1747, La Tour comptait le portrait de Lemoyne parmi ses onze envois; le sculpteur l'en remerciait l'année suivante, ce qui faisait dire à un salonnier, Baillet de Saint-Julien (2) : « M. Le Moine a voulu acquitter la dette de son portrait au pastel, exposé au Salon précédent et reçu avec applaudissement de tout le public. Que M. Le Moine l'a bien acquittée et qu'il est peu dans le monde d'aussi bons payeurs »; au Salon de 1763, parmi les pastels « sous le même numéro », les comptes rendus nous apprennent l'existence d'un nouveau portrait de Lemoyne, que Diderot déclare « surprenant pour la vie et la vérité qui y sont » (1). Il a donc existé deux bustes de La Tour et deux pastels de J.-B. Lemoyne; or, nous ne connaissons plus qu'un buste et un pastel : le buste de Saint-Quentin et le pastel du Musée du Louvre; à quel moment peuvent-ils avoir été exécutés?

En 1748, La Tour a quarante-quatre ans; en 1763, cinquante-neuf ans : on ne peut reconnaître un homme encore dans la force de l'âge en ce buste du Musée de Saint-Quentin; les traits sont empâtés, le bas du visage alourdi, on sent de la fatigue, quelque lassitude dans le port de la tête. Cette image s'accorde bien au contraire avec l'âge du peintre en 1763 : aussi croyons-nous que le buste est celui exposé par Lemoyne au Salon de cette année même. Quant au pastel du Louvre, où Lemoyne est représenté vieilli, le visage altéré, plus âgé que dans le bronze exécuté en 1758 par Pajou, il doit avoir été exécuté vers 1763. C'est d'ailleurs une œuvre médiocre et il paraît difficile de l'identifier avec le portrait du Salon dont Diderot parlait avec enthousiasme (2).

Dans les images si pénétrantes qu'il a laissées de lui-même, La Tour s'est plu à se représenter souvent dans le déshabillé de l'intimité, en tenue d'atelier, l'air goguenard, l'œil effronté, le sourire gouailleur; ainsi, dans la préparation de Saint-Quentin, dans le pastel achevé de la collection Lorin, ou dans le merveilleux profil du Musée de Dijon. Mais il a posé devant les autres avec plus d'apprêt : devant son rival Perronneau (au Salon de 1750), où il apparaît en homme de bonne compagnie, soigneux de sa personne, recherché dans sa mise élégante, en perruque à catogan, en galant habit, gilet rose galonné d'or, jabot de dentelle, suffisant et méprisant, l'œil narquois, la lèvre dédaigneuse. Tel aussi il s'est représenté en cet admirable portrait (de 1750 également) qui, retrouvé en 1866 par Léon Lagrange aux environs de Sens, a été si heureusement acquis par le Musée d'Amiens et au bas duquel le curé de Sainte-Colombe avait inscrit cette citation des

(1) Abel Patoux, *Les dernières années de La Tour*. Saint-Quentin, 1880, p. 25-26 (d'après les registres de délibérations de l'école). M. Fleury nous dit que cette coutume existe encore à chaque distribution; il paraît dangereux de faire subir à la terre cuite ce déménagement annuel.

(2) *Reflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre, cette année 1748*, in-16, p. 9.

(1) Cf. Maurice Tourneux, *La Tour* (Collection des grands artistes, *H. Laurens*, édit.), p. 45 et 71.

(2) Il faut noter que J.-Fr. de La Tour indique dans son testament, parmi les pastels de son frère, celui de *Lemoine le sculpteur*; il n'existe plus dans la collection de l'École de dessin : peut-être a-t-il été parmi ceux vendus en 1812?

Psaumes, qui est une jolie épigramme : *Super omnes docentes se intellexit.*

La Tour, dans le buste de J.-B. Lemoyne, a perdu cet air railleur : l'attitude est grave, le regard fier; c'est une image presque noble, malgré le négligé du costume et la simplicité de la draperie (1). L'œuvre du sculpteur est bien dans sa formule habituelle, sincère, vraie, reproduisant fidèlement l'individu et la réalité du costume. Elle n'a pas le brio et l'allure décorative de telle autre effigie d'homme illustre : c'est la représentation familière de l'ami, de l'artiste chez lui, tel qu'il se montre à ses intimes. Le modelé est hâtif, nerveux; on voit la trace des coups d'ébauchoir qui ont égratigné la terre; on retrouve, dans le pli large de la draperie qui enveloppe le piédouche, l'aisance habituelle de Lemoyne à terminer le buste, à le couper, à lui donner une élégante silhouette. Le jeu de la lumière sur la terre lui donne l'aspect vivant et animé que cherchait Lemoyne avec passion; mais, comme l'a remarqué finement Diderot à propos de bustes du maître, la vie va éclore, elle n'y est pas encore; il manque ces traits, ces accents indéfinissables qui donnent aux préparations accrochées aux murailles, près de là, le frémissement même de la vie.

Nous ne pouvons distinguer, à travers les lignes insuffisantes des critiques de Salons, les différences qui existaient entre les deux bustes de Lemoyne. Il est presque certain que le premier était modelé avec la même technique, le même souci du réalisme. Une page fort curieuse d'un salonnier, rendant compte du Salon de 1748, est à noter, comme exemple du début de la théorie académique, hostile à la représentation exacte du costume des individus. Dans ses « Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre », Saint-Yves écrit : « L'emploi des ajustements modernes est insupportable dans la sculpture. M. Le Moyne fils, cet habile homme dont le ciseau a tant de grâce, n'a pour tout défaut que d'être attaché à ce mauvais goût. Quand il a le buste de quelque guerrier moderne à faire, employant, dans l'arrangement des cheveux, la mode du jour, il n'oublie rien, le col, la chemise et, par-dessus tout cela, la cuirasse avec des brassards; ce qui est de petite manière et vise au gothique. Encore lui passerait-on d'être fidèle à l'étiquette de la mode dans le simulacre de ces hommes vulgaires... Mais pour des hommes de l'ordre de M. de Fontenelle et de M. de Voltaire appartenant à tous les temps qui s'écouleront après eux, on ne s'accoutume point à les voir emprisonnés dans leur siècle, non plus qu'à la perruque de M. de La Tour, surmontée d'un bout de draperie. » C'est la théorie de Diderot exposée en mauvais langage. Le grand écrivain sera souvent bien dur et méprisant pour Lemoyne, lui reprochant son habileté superficielle, sa facture rapide, sa recherche de l'élégance au détriment de la vérité plastique, lui faisant surtout un grief de reproduire fidèlement et servilement le costume des gens qu'il représente. Diderot livrera le secret de son esthétique pour le portrait sculpté, quand il écrira cette pensée : « Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un sculpteur de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons? (1) »

Aujourd'hui que nous connaissons les effigies tristes et mornes faites conformément aux principes académiques, nous savons tout le prix du réalisme; aussi sommes-nous reconnaissants à un Lemoyne, à un Caffieri, comme à un Tocqué ou à un La Tour, de nous offrir des images sincères des êtres qui posèrent devant eux. Le buste du Musée de Saint-Quentin ne peut être compté au nombre des œuvres maîtresses de J.-B. Lemoyne; il ne saurait égaler le Florent de Vallières, le Crébillon, ni être mis en parallèle avec les effigies féminines si gracieuses de la Clairon, de Mlle Botot d'Angeville ou de telle figure de jeune fille délicieuse de fraîcheur (comme le buste de la collection Rod. Kann), mais il nous offre l'image vraie du grand artiste; aussi, les visiteurs de l'hôtel Lécuyer doivent l'examiner en passant, quand ils peuvent s'arracher à la contemplation de tous ces visages qui, sous la poussière colorée, gardent une intensité de vie singulière et vous regardent de leurs yeux troublants.

GASTON BRIÈRE.

(1) J.-J. Caffieri, qui exploitait par le moulage ses œuvres et aussi celles de son maître, donnait à l'Académie, en 1788, le buste de La Tour par Lemoyne; ce plâtre, qu'il eût été curieux de comparer à celui de Saint-Quentin, a disparu, avec tant d'autres sculptures, des collections académiques. Cf. J.-J. Guiffrey, *Les Caffieri*, p. 444.

(1) *Œuvres*, édition Assézat-Tourneux, tome XII, p. 12[illegible].

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Le département des peintures vient de s'enrichir d'un tableau signé de *Mercier*, l'imitateur de Watteau, auquel on a attribué récemment, avec beaucoup de raison, l'*Escamoteur* de la salle Lacaze, donné jadis au maître lui-même. C'est un très bon document pour l'histoire de la peinture française du XVIIIe siècle, et une peinture d'ailleurs très estimable qui représente un jeune homme levant un verre de vin et tenant près de lui une fiasque garnie de paille.

D'autre part, un très beau portrait de Lacordaire jeune, par *Chasseriau*, vient d'entrer dans le même département ; nous y reviendrons prochainement.

⁂ Le Conseil des Musées, dans sa dernière séance, a voté l'acquisition pour les collections de sculpture du moyen âge d'une *statuette d'ange de l'Annonciation* en pierre tendre, qui provient de Belgique, et qui est un spécimen indéniable de l'art flamand, ou, pour plus proprement parler, *brabançon* du XVe siècle, spécimen des plus utiles à faire figurer, ne fût-ce qu'à titre de comparaison, dans nos collections de sculptures médiévales.

On décidait en même temps l'acquisition d'une *statuette en pierre de l'école bourguignonne du* XVe *siècle* qui, croit-on, faisait partie jadis de la décoration du tombeau de Louis de Châlons à Mont-Sainte-Marie en Franche-Comté. C'est une figure de pleurante largement drapée qui représente une abbesse suivant le cortège funèbre. Nous y reviendrons prochainement, en la comparant aux figures restées en place dans cette Franche-Comté qui fut conquise entièrement au XVe siècle par l'art bourguignon, à celles des tombeaux de Baume-les-Messieurs, par exemple.

⁂ Le département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes vient de compléter fort heureusement une garniture de trois *pièces de Chine montées en admirables bronzes du* XVIIIe *siècle*, qui s'étaient trouvées dissociées. Les deux aiguières étaient depuis fort longtemps au Louvre, et le vase au palais de l'Elysée. Leur réunion définitive, qui en décuple la valeur et l'intérêt, et qui est la continuation logique du programme obstinément poursuivi de la réunion au Louvre de tous nos chefs-d'œuvre de l'art mobilier au XVIIIe siècle, sera, nous l'espérons, bien accueillie par tous les amateurs de notre XVIIIe siècle.

⁂ M. Kelekian vient de faire don au Musée d'une coupe de faïence persane à décor géométrique et linéaire d'une couleur charmante.

MUSÉE DU LUXEMBOURG

Le Musée du Luxembourg vient de recevoir en don de Mme Vierge une série de cinq *dessins* destinés à l'illustration par *Daniel Vierge*.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts Décoratifs, suivant l'exemple de certains Musées anglais, notamment de celui du South Kensington, vient d'exposer pour quelques semaines dans ses galeries tout un ensemble d'objets tirés d'une collection particulière, celle de M. Bernard Franck. C'est un principe qui avait déjà été adopté autrefois par l'Union Centrale, dans son installation provisoire du Palais de l'Industrie ; mais le cadre qu'elle peut aujourd'hui offrir aux objets qui lui sont ainsi libéralement confiés donne à ces expositions temporaires infiniment plus d'attrait et permet d'en espérer, pour le plaisir et l'instruction de tous, le renouvellement beaucoup plus fréquent.

Il s'agit cette fois d'un remarquable ensemble comprenant plus de huit cents pièces très précieuses : étuis, nécessaires de dames, flacons, menus objets de la parure de la femme au XVIIIe siècle, en or, émail et porcelaine. Ces objets sont exposés dans des vitrines placées dans une des jolies salles du premier étage, garnies de boiseries et donnant sur le Carrousel.

⁂ D'autre part, on vient d'installer également les objets légués par M. Gassou. Ce sont des plats à reflets métalliques et une très importante

série de porcelaines de Saxe. Cet ensemble, constitué il y a vingt ans et à grands frais, se compose surtout de figurines et de groupes de la meilleure époque des fabriques allemandes.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

A signaler, au *département des estampes*, l'entrée d'une curieuse gravure sur bois, donnée par M. le chanoine Urseau, d'Angers. Cette estampe, qui mesure : hauteur 0m,41, largeur 0m,20, devait vraisemblablement constituer un souvenir du pèlerinage de Notre-Dame du Puy d'Amiens. L'ensemble de la composition est contenu dans un encadrement formé de deux colonnettes et d'une arcade surbaissée ; le haut représente la Vierge du Puy au-dessus des armes de France, soutenues par deux anges ; les armes d'Amiens, au chef de France à la pointe de gueules diaprée, se trouvent au-dessous de ce premier motif ; elles sont suspendues à un arbre et ont pour supports héraldiques deux licornes accroupies ayant la couronne autour du col. On voit, immédiatement au-dessous, la salamandre de François Ier et le mot AMIENS en lettres capitales, tenant toute la largeur de la planche.

Ce spécimen, très rare, de l'imagerie populaire au commencement du XVIe siècle, est traité d'une manière un peu fruste dans le goût des cartes de Martial Gué ; le caractère des têtes est franchement naturaliste et fait penser à certains types des gravures sur bois de Pigouchet. Cette estampe a été enluminée en quatre tons : jaune clair, jaune verdâtre, violet pourpre, vermillon.

MUSÉE DE CHARTRES

Le Musée de Chartres n'a pas la prétention d'être un des premiers musées de France. Dans un travail paru tout récemment sous les auspices de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, M. l'abbé Langlois le qualifie de « musée de troisième rang ». Nombre d'objets y figurent cependant qui ont attiré l'attention des historiens et des critiques dans les séries les plus diverses : le *Saint Paul* de François Marchand, le Verre arabe du XIVe siècle, le Triptyque brodé du XVe siècle, le portrait de Talleyrand et une Bacchante de Greuze, ainsi que plusieurs toiles du début du XIXe siècle, étudiées jadis par M. F. Benoît, enfin l'*Été* de Puvis de Chavannes, — pour n'en citer que quelques-uns. Il y faudrait ajouter quantité de documents intéressant l'archéologie ou l'histoire locale.

La dernière édition du catalogue date de 1893 et n'est pas au courant de la plupart des travaux que nous rappelions. M. l'abbé Langlois s'est ingénié, dans sa brochure très documentée et à laquelle est jointe une très riche partie bibliographique, à réunir ces indications éparses et à fournir en même temps aux travailleurs une sorte de répertoire méthodique du Musée. Ce travail peut rendre les plus grands services, sans remplacer toutefois le véritable catalogue scientifique que M. l'abbé Langlois déclare, et nous le regrettons vivement, n'avoir pas qualité pour établir.

Mais c'est la partie relative à l'historique des collections et à leur classement qui nous intéresse le plus ici ; car, ainsi que le déclare en commençant notre auteur, cette histoire est celle d'un très grand nombre d'établissements semblables chez nous.

« Une seule chose, reconnaît M. l'abbé Langlois, n'a jamais fait défaut au Musée : c'est le zèle de ses conservateurs », zèle absolument désintéressé, du reste, puisque ces fonctions sont gratuites et que le budget annuel du Musée, qui était à l'origine de 1000 francs, est monté péniblement jusqu'à 2700.

La création n'en remonte pas jusqu'aux décrets du commencement du siècle et il n'a pas bénéficié du partage, si mal fait d'ailleurs, du butin impérial ; c'est en 1834 qu'on réunit dans un local insuffisant dès lors, et qui est resté tel, une collection de tableaux et une collection d'histoire naturelle.

Il y aurait là aujourd'hui une première opération nécessaire : l'art et l'histoire naturelle ne devraient plus nulle part cohabiter sous le même toit, comme *curiosités* de même ordre. Je ne sais si les oiseaux empaillés et les coquillages qui encombrent tant de nos musées de province, même plus importants que celui de Chartres, ont un intérêt scientifique quelconque. Mais cet intérêt est d'un autre ordre et réclame impérieusement une disjonction. Que l'on trouve un local près d'une faculté, d'un lycée, d'un collège, pour les collections scientifiques, et leur simple déménagement donnera souvent aux collections d'art l'aisance qui leur manque, sans autres frais de construction pour les villes.

Que celles-ci se gardent aussi d'accepter, comme on l'a fait à Chartres en 1901, pour les joindre à leurs œuvres d'art et à leurs antiquités locales, des lots de « vêtements et armes du Congo » ! Il est bien vrai que les donations sont souvent la seule ressource des musées municipaux. Encore fau-

drait-il apporter dans leur acceptation quelque discernement.

La question qu'on peut appeler « du Musée archéologique » est très nettement posée également par M. l'abbé Langlois. Il est arrivé, à Chartres, que la Société archéologique, après avoir un temps déposé ses collections, comme il arrive très souvent, au Musée municipal, les a reprises et installées dans un hôtel lui appartenant. D'où diminution notable du Musée, appauvri de quelques œuvres remarquables que M. Gonse, par exemple, avait, dans le second volume de ses *Musées de province*, réunies sans distinction à celles du même ordre qui sont demeurées à l'hôtel de ville.

La constitution d'un Musée archéologique unique nous paraît certainement souhaitable, par dépôts réciproques ; encore n'y faudrait-il pas mêler, comme on le fait trop souvent en province, ce qui n'est que fragments, documents, débris, et ce qui a rang légitime d'œuvre d'art. Une série de sculptures françaises, comme l'*Ange au phylactère* du Musée archéologique, le *Saint Paul* du Musée municipal, etc., ont droit de figurer dans un musée d'art, aussi bien qu'un tableau de Greuze ou de Prud'hon.

Enfin, on ne saurait trop attirer l'attention sur la nécessité du classement méthodique et clair des œuvres, quelles qu'elles soient. Un musée doit être un instrument d'enseignement avant tout, et la confusion pittoresque, le désordre d'une présentation soi-disant artistique, supportable peut-être dans une collection particulière, doivent en être sévèrement bannis. D'autre part, on ne saurait trop recommander — des exemples récents sont là pour nous le rappeler — les mesures de préservation indispensables. Or voici (nous n'y ajouterons rien) les constatations de M. l'abbé Langlois sur ce dernier point en ce qui concerne le Musée de Chartres : « Le parquet et les boiseries de ces salles mal éclairées, où la contemplation est difficile, la marche pénible et la surveillance nulle, sont susceptibles de fournir un appoint terrible à l'incendie qui éclaterait sous les collections. Le musée, comme la bibliothèque (salle des Manuscrits), est traversé par une cheminée à usage presque quotidien. »

PAUL VITRY.

MUSÉE D'ORLÉANS

Nous signalions dans notre dernier numéro les accroissements et aménagements nouveaux du Musée historique d'Orléans ; il serait bien à souhaiter que l'on arrivât aussi à une solution pour l'installation du *Musée de peinture* de la même ville, un des plus à l'étroit qui soient en France. On a signalé bien souvent le regrettable entassement qui dépare et compromet les richesses qu'il renferme. Il faut insister aussi sur l'état lamentable du bâtiment, d'un style charmant du reste (c'est l'ancien hôtel de ville, bâti par l'architecte Viart, de 1500 à 1518 à peu près, sur l'emplacement de l'ancien hôtel des Créneaux), où il est si mal logé.

On compte sur une loterie non encore autorisée pour trouver les 1 200 000 francs nécessaires à la reconstruction. Quel que soit le moyen employé pour y parvenir, cette reconstruction est infiniment désirable, car aux richesses déjà réunies peuvent s'en joindre de nouvelles qu'éloigneraient à jamais des locaux insuffisants. Nous croyons savoir, par exemple, qu'un amateur éclairé, M. Fourché, originaire d'Orléans, résidant à Bordeaux, qui vient d'être nommé, par la municipalité orléanaise, conservateur adjoint honoraire du Musée, est animé des intentions les plus généreuses pour les collections de sa ville natale, mais qu'il hésite à les mettre à exécution dans l'état présent du Musée.

MUSÉE DE NIORT

Le petit musée installé dans l'ancien hôtel de ville de Niort (XVIe siècle), après sa restauration en 1885 par feu M. Lisch, vient de s'enrichir de quelques spécimens intéressants de l'art de terre dans l'ouest de la France.

La vente récente du mobilier des Châteliers (Deux-Sèvres) a permis l'acquisition de fragments importants du carrelage de l'ancienne abbaye (XIIIe siècle). Ces beaux carreaux en terre rouge, à décoration imprimée en creux et remplie de terre blanche, sont revêtus d'un enduit vitreux jaunâtre qui leur donne un coloris très chaud.

D'autre part, M. le vicomte d'Oiron a offert plusieurs échantillons du carrelage que Mme de Montespan avait fait exécuter sur place, entre 1700 et 1706, pour ses appartements du château d'Oiron (Deux-Sèvres). Leur illustre provenance en fait le plus grand mérite, car les ouvriers que la marquise avait fait venir de Nevers ne semblent pas avoir été fort habiles. Peut-être faut-il attribuer la défectuosité du travail à leur installation rudimentaire ; mais cette faïencerie grossière, à décor bleu sans

éclat, représentant des armoiries, des sujets champêtres, des arabesques, des proverbes, n'est guère digne d'une ex-reine, même repentie.

Combien plus intéressant le carrelage XVIe siècle de ce même château d'Oiron qui décorait la chapelle particulière des Gouffier et dont le Musée de Niort ne possède malheureusement qu'une ou deux pièces ! Ces grandes lettres, d'un brun violet, reposant sur un lit d'arabesques bleues à la façon des initiales d'imprimerie, et disposées de façon à former l'inscription *Hic terminus hæret*, sont du goût français le plus pur.

Remarquons en passant que, bien que contemporains des fameuses « faïences » dites autrefois *d'Oiron* et formés de la même terre blanche moins épurée, ces carreaux n'ont aucun rapport avec les inestimables figulines. Rien ne prouve même qu'elles sortent du même atelier. Les rarissimes pièces de la collection Sauvageot, improprement dites « faïences », sont de simples terres vernissées ; les carreaux de la chapelle, revêtus d'un émail stannifère, méritent au contraire le nom de « faïences ». Les premières sont décorées par incrustation ; les autres sont uniquement revêtues d'ornements peints

M. Arthur Boumault, à qui le Musée de Niort doit ces précieuses acquisitions, a fait également entrer dans cette collection plusieurs caissons et médaillons du milieu du XVIe siècle. Deux d'entre eux représentent des personnages, hommes et femmes, en costume de l'époque; deux autres, des empereurs romains. Le travail est médiocre, mais ces sculptures méritaient d'être conservées, surtout à Niort, où les vestiges de la Renaissance sont rares.

HENRI CLOUZOT.

MUSÉE DE PAU

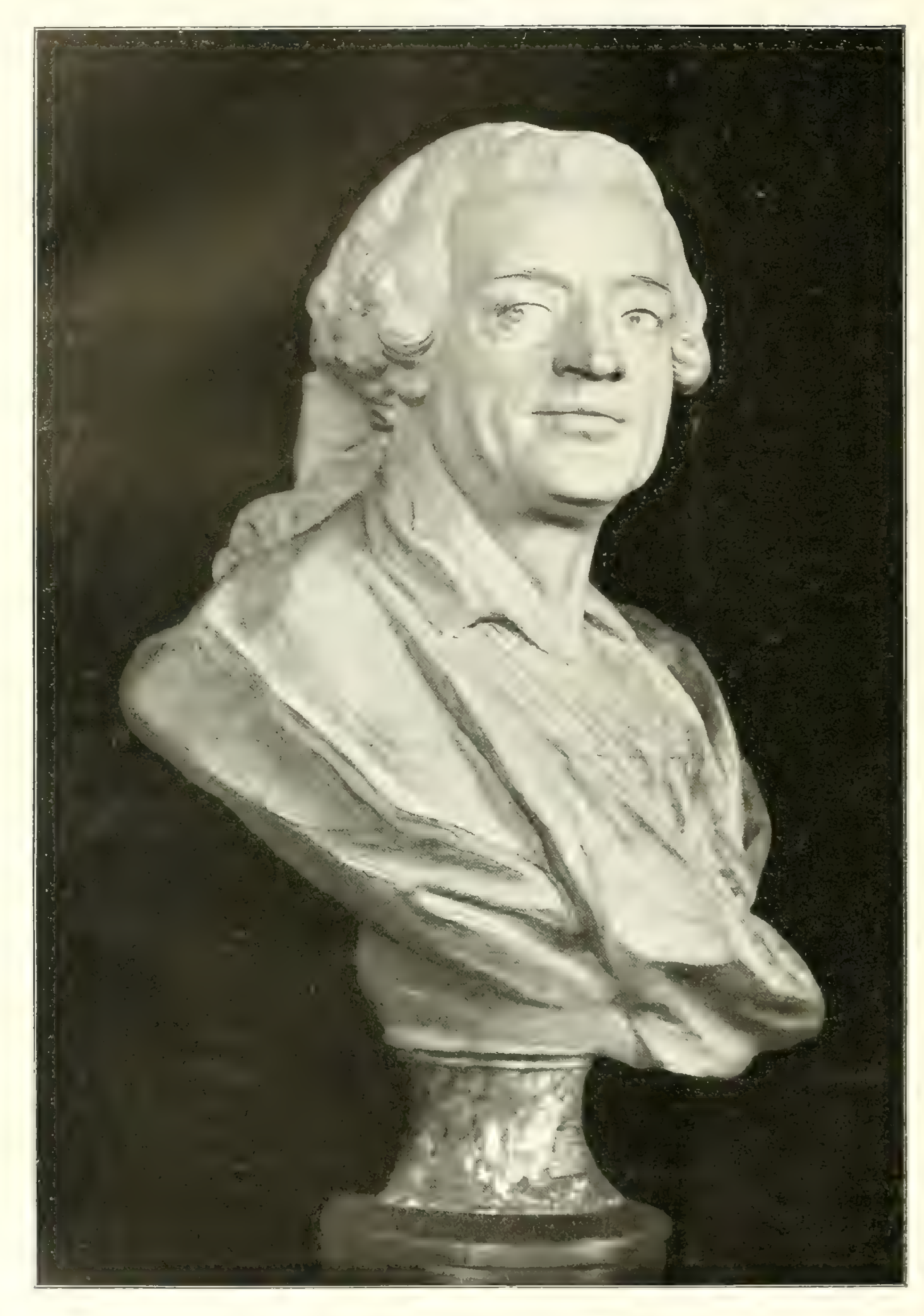
Le Musée de Pau continue à s'enrichir dans de telles proportions qu'il est près d'étouffer dans le bâtiment qu'il occupe et qui paraissait si vaste quand, en 1881, les collections municipales y ont été transférées. Le local où sont reléguées les sculptures semble plutôt, aujourd'hui, un dépôt de marbres et de plâtres, empilés les uns à côté des autres, qu'une salle d'exposition. Les salons de peinture seront bientôt, à leur tour, trop exigus.

Le conservateur vient cependant d'ouvrir une galerie de dessins, aquarelles et gravures, et est en train de déplacer les collections ethnographiques de la ville pour pouvoir aménager un nouveau salon de tableaux. Il convient d'ajouter que, grâce au legs d'un généreux donateur, M. E. Noulibos, le Musée s'accroît dans des conditions rares et constantes. Sans remonter au delà de 1900, citons parmi les achats faits de ce chef : d'abord, du malheureux et grand Eug. Carrière, qui vient de si tristement disparaître : *La Mère et sa fille* ; de M. H. Martin, son importante composition, *Vers l'abîme*, désignée encore sous le titre de *Chacun sa chimère*; de Ravanne, *Barques au carénage* ; de M. Adler, *La Grève au Creusot* ; de M. Raffaelli, *Au village des champs* ; de M. Rachoo, *Les Tombeaux*; de M. P.-M. Dupuis, — un Palois, — *Les Éléphants au Jardin d'acclimatation* ; de M. Pointelin, *Tertre rocheux*; de M. Madeline, *Le Vallon* ; de M. Le Sidaner, *La Barrière verte* ; de M. Etcheverry, *Les Environs de Tolède*; de M. G. Colin, *Une vue de Passages-Espagne* ; de Mlle Dufau, *Somnolence* ; de Mlle Delasalle, *Matinée brumeuse à Paris*.

L'État, de son côté, a envoyé à la galerie paloise des toiles de A. Guillon, de MM. Bergès, C. Dufour, H. Dabadie, de Mlle Larrut, et enfin, de Mlle Dufau, sa *Partie de pelote à Urrugne*.

Le Musée a reçu, à titre de don, de divers amateurs, des peintures plus ou moins importantes de MM. A. Martin, J. Lefebvre, Moreau-Nélaton, Aur. de Beruete, David-Nillet, de Mlle Baury-Sorel.

La ville, sur les fonds d'entretien et d'augmentation de ses collections, a pu acquérir différents ouvrages des anciennes écoles. Signalons en premier rang, dans l'école espagnole, une superbe esquisse de Murillo, d'une authenticité indiscutable, notée dans les catalogues de l'œuvre du maître ; un *Christ au prétoire* d'Alonso Cano ; un *Saint François d'Assise en extase* attribué au Greco, qui, s'il n'est pas de lui, est tout au moins sorti de son atelier et a été brossé sous sa direction ; un *Saint Paul ermite*, probablement d'Herrera-el-Joven ; un *Intérieur de ferme* d'Orrente, sans parler d'autres peintures moins importantes ; dans l'école hollandaise : un *Cabaret* rappelant la manière de Brauwer; deux furieuses petites batailles de Breydel; dans l'école française : un grand portrait en pied de Henri IV, certainement exécuté d'après nature, qui pourrait être de Bunel; un *Sacrifice à Bacchus*, probablement de Stella; une *Tête de jeune fille*, donnée à Lépicié; un *Intérieur de couvent* de Granet.



Buste du peintre La Tour.

Terre cuite par J.-B. Lemoyne.

Musée Lécuyer à St-Quentin.

LA RESTAURATION DES VITRAUX ANCIENS

A propos d'un vitrail de l'église Notre-Dame à Châlons-sur-Marne

Planche 10.

Oser se servir encore du mot *restauration*, alors qu'il s'agit des monuments du passé, semble être d'une audace provocante, aussi bien envers les restaurateurs impénitents que contre les critiques, farouches protecteurs de la ruine.

Entre eux je n'ai nullement l'intention d'intervenir, et encore moins la prétention de clore péremptoirement un débat destiné à rester ouvert tant que la dernière pierre vieillie subsistera, tant que le dernier morceau de verre ne sera pas réduit en miettes.

Et encore, à ce moment, les édifices récents ne réclameront-ils pas des soins ? On restaure la Madeleine, on a déjà restauré le Grand Palais, et ce n'est pas fini : l'Opéra-Comique lézardé ne va-t-il pas, lui aussi, être bientôt restauré ?

Je continue donc à me servir assez tranquillement, tout en m'en excusant, du terme consacré, sans user d'équivalences douteuses ni de périphrases compliquées, moins propres à exprimer le travail nécessaire pour permettre à la chose ancienne de franchir encore quelques siècles, pour peu toutefois qu'on le croie utile.

Si le monument de pierre est périssable, soit par lent effritement, soit par chute brusque, les verrières qu'il comprend le sont certes encore plus, et si des soins appropriés ne leur sont pas périodiquement apportés, on doit s'attendre à les voir disparaître. Tout scrupule à ce sujet serait excessif; il serait de plus tardif, car les XVII[e] et XVIII[e] siècles ne se sont pas fait faute de remettre en plomb et de restaurer, eux aussi, bien qu'à leur façon, les anciennes verrières qui existaient encore à ces époques ; c'est ainsi que les vitraux encore dans leurs plombs primitifs sont assez rares de nos jours ; les plombs larges et plats, facilement reconnaissables, indiquent bien souvent d'anciens remaniements. Mais ne faisons pas un crime à ces derniers siècles de les avoir opérés : sans eux peu de verrières seraient parvenues jusqu'à nous, et la question se trouverait ainsi fâcheusement simplifiée.

Les causes de destruction des vitraux sont en effet nombreuses ; en dehors des jets de pierre des jeunes galopins de campagne, le bris d'un panneau est le moyen classique d'accès pour les cambrioleurs de troncs ; contre les uns et les autres, des grillages fixés sur une armature solide peuvent assurer une protection suffisante ; mais les grands ennemis du vitrail, ce sont les fers qui les maintiennent, les meneaux de pierre dans lesquels ils sont enchâssés, le vent, la pluie, le verre lui-même, c'est-à-dire tout.

Les fers s'oxydant à la longue gonflent et se désassemblent ; sous leur action, les meneaux de pierre, déjà sujets à des déformations résultant des tassements de l'édifice, se brisent et se disloquent ; et les panneaux de verre bombés et tordus laissent voir leurs morceaux prêts à sortir de leur enchâssure de plomb.

Dans ces conditions, le vent le moins violent accomplit son œuvre de désagrégation, des pièces éparses tombent sur le sol, les attaches de plomb sont arrachées et la moindre bourrasque achève le désastre : le chef-d'œuvre de haute valeur est anéanti sans qu'on puisse en retrouver de débris utilisables.

Les vitraux devraient donc être constamment surveillés et entretenus, les ferrures repeintes fréquemment, les soudures des attaches refaites en cas de rupture. Ces diverses précautions suffiraient bien souvent pour éviter la restauration plus complète, qui s'impose fatalement un jour.

Malheureusement les vitraux suivent le sort des monuments : les municipalités et les fabriques, par indifférence ou par manque de ressources, n'y consacrent pas toujours les soins qu'ils comportent, et ce n'est que quand la chute s'annonce comme prochaine qu'elles appellent tout le monde et l'Etat à leur aide.

A ce moment la restauration est décidée ; comment devra-t-elle être opérée pour que, tout en atteignant son but, la consolidation, le vitrail n'en soit ni altéré ni modifié, principe auquel il ne pourrait être fait exception que dans les cas particuliers que nous examinerons par la suite ?

Tout d'abord le vitrail, en partie ou en totalité,

devra être déposé et descendu, la possibilité matérielle d'une réparation en place ne pouvant exister que dans le cas, très rare dans nos édifices, où, les accès étant faciles, il ne s'agit que de refaire quelques liens brisés ou de repiquer quelques pièces de verre peu importantes.

Le plus souvent il faudra reviser les ferrures, en remplacer les pièces rouillées, refaire les scellements, consolider les meneaux et substituer aux parties éclatées des morceaux de pierre neuve, tous travaux qui, par leur nature, ne pourront supporter le voisinage des fragiles vitraux.

La descente s'opérera avec le plus grand soin ; une feuille mince de papier transparent légèrement collée sur une ou sur les deux faces du panneau, en cas de mauvais état, est suffisante pour empêcher les pièces de verre, prêtes à se détacher, de se séparer de leur ensemble.

De même que la réparation en place, la réparation dans l'édifice sera presque toujours impossible : le matériel, l'installation nécessaire feront défaut; on se trouvera dans une commune sans ressources, ou même dans une ville, petite ou grande, dépourvue d'artistes peintres-verriers capables d'un travail aussi délicat nécessitant, chez celui qui l'entreprend, savoir et expérience en même temps qu'un profond respect du passé.

Or, ce n'est qu'à Paris et dans quelques grandes villes de province que ces artistes, de plus en plus rares par suite de la pénurie de travaux, existent encore.

Le transport s'imposera donc généralement, l'emballage étant fait avec soin, les panneaux placés entre deux feuilles de fort carton, bien calés et garnis, enfermés dans des caisses plates.

A l'arrivée dans l'atelier du peintre-verrier, les panneaux seront tout d'abord lavés prudemment, en évitant l'emploi du grattoir et des brosses trop dures, dont l'effet pourrait être désastreux pour les grisailles souvent peu cuites à certaines époques, au XIVe et vers le milieu du XVIe siècle. Un brossage trop énergique pourrait attaquer ou faire disparaître les demi-teintes et les glacis très délicats répartis sur les deux faces du verre.

Le simple lavage n'a pas d'inconvénient ; il fait au contraire, par l'enlèvement des suies et des poussières accumulées sur les saillies des ferrures, réapparaître des détails et des finesses d'exécution souvent disparus. Seul un fétichisme excessif de la poussière pourrait le faire repousser.

J'ai d'ailleurs pour nos vitraux trop d'admiration pour admettre que leur harmonie si parfaite puisse être due à une adjonction aussi pauvre que celle de la poussière ; elle résulte bien plus de la merveilleuse répartition et du choix des colorations, peut-être aussi de l'action du temps sur le verre, qui, par ses effets de métallisation superficielle et d'opacité partielle, a produit des variétés de tons et des miroitements intéressants certainement imprévus à l'origine.

Les plombs sertissant les verres peuvent être anciens ; dans ce cas, la conservation s'impose pour toutes les parties encore utilisables, sauf réparation et complément suivant le besoin de leur réseau par des plombs de même section.

Si, au contraire, une remise en plomb a déjà été opérée, le plus souvent avec des plombs à ailes minces et larges, sans résistance et cachant une plus grande surface du verre, on ne doit pas hésiter à procéder à une nouvelle remise en plomb, mais en faisant usage de plombs ronds et forts qui, seuls, peuvent assurer la solidité cherchée.

La suite du travail devient beaucoup plus délicate lorsque la verrière est plus ou moins incomplète, soit, pour limiter les exemples, qu'il manque simplement quelques morceaux de verre dans un fond de valeur soutenue, soit qu'un morceau disparate ait été introduit à un moment pour combler un vide, surtout si la pièce a sa place marquée dans une autre verrière du même édifice, ce qui se rencontre parfois. Lorsque la pièce manquante est peu importante, il ne peut être fait d'objection sérieuse à l'introduction d'une pièce de verre parfaitement raccordée de ton avec les verres avoisinants, au lieu du simple verre blanc qui, créant un point brillant dans un ensemble monté de ton, ne pourrait que troubler le rayonnement général de la verrière et compromettre l'effet primitif, tout en voulant le respecter. C'est affaire de tact, de mesure et d'expérience.

Nos peintres-verriers n'en sont d'ailleurs plus à remplacer des pièces intéressantes sous prétexte de cassures plus ou moins importantes ; un plomb léger et étroit permettra le plus souvent de conserver la pièce, ou encore, s'il s'agit, je suppose, d'une de ces fines têtes du XVIe siècle dans lesquelles un plomb, même réduit, occuperait trop d'espace, en doublant la pièce de deux feuilles de verre blanc mince, serties du même plomb, le fragment, si brisé qu'il soit, pourra toujours être réemployé.

Je terminerai ces quelques aperçus techniques sur l'opération délicate de la restauration d'un vitrail, par la condamnation de ce que, en terme de métier, on nomme la *salissure*, c'est-à-dire l'application d'une couche légère de grisaille passée au feu, sur les verres neufs, pour les mettre en harmonie de valeur avec les verres anciens avoisinants; l'inconvénient de cette sorte de truquage en vue d'obtenir une satisfaction immédiate est, à mon avis, de compromettre l'action future du temps. Tout au plus, si le sujet le commande, un mélange à froid de terres délayées et d'huile passé légèrement sera-t-il autorisé en attendant que le temps ait apporté au verre neuf trop transparent sa patine naturelle.

Le document dont une reproduction accompagne cette étude provient de l'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, édifice d'un très beau caractère, originaire du XIIe siècle, modifié aux siècles suivants, notamment au XIIIe, et des plus intéressants par lui-même aussi bien que par les riches verrières qu'il contient, comme la plupart des églises de cette ville.

Parmi ces verrières, six ont été placées au XVIe siècle dans des fenestrages à meneaux délicats ouverts à cette époque dans le vieux mur roman du collatéral nord. D'autres vitraux, très nombreux, provenant d'une ancienne chapelle d'hôpital démolie, ont été placés au XVIIe siècle en débris et sans ordre, parfois même à l'envers, dans les fenêtres du collatéral opposé; ces derniers fourniront un jour l'occasion de montrer toute l'utilité d'une restauration qui, par un classement judicieux, aiderait à la compréhension des scènes et révélerait tout l'intérêt de ces vitraux dont l'assemblage actuel désordonné ne donne que l'impression d'un brillant kaléidoscope.

Le panneau reproduit ici appartient à la deuxième baie du collatéral nord; l'ensemble de la verrière est complet : au centre est un *Couronnement de la Vierge* étourdissant de richesse lumineuse et de coloris; des scènes se rapportant au sujet principal l'accompagnent : la naissance, la mort, la conduite au tombeau. Les ajours délicats du tympan sont occupés par les symboles des Evangélistes et par des anges tenant des instruments de la Passion; enfin, à la partie inférieure, le donateur d'un côté, la donatrice, sa femme, de l'autre, sont représentés.

Toute cette verrière, la plus belle de l'édifice, est d'une composition et d'une exécution supérieures : le panneau de la donatrice accompagnée de sainte Marguerite sa patronne, que nous reproduisons, peut en faire apprécier, sinon la brillante coloration, au moins la liberté de la composition ainsi que le caractère et le dessin des figures, dignes des meilleurs maîtres allemands du XVIe siècle.

Cette verrière a été restaurée, il y a peu de temps, par Didron, quelques années seulement avant sa mort; commandée par la nécessité de réparer des meneaux de pierre brisés et des ferrements oxydés, la restauration fut des moins importantes, limitée à un nettoyage qui fit disparaître les poussières amassées sur les barres horizontales, et à une remise en plomb; elle ne présentait d'ailleurs aucune difficulté spéciale.

Seule la bande inférieure contenant l'inscription était en partie disparue, remplacée par des fragments d'ornements empruntés à d'autres verrières. Grâce à ce qui subsistait du texte primitif et à des renseignements certains, elle put être ainsi complétée :

« Collesson Lallement et Marguerite sa femme ont donné ceste verrière en l'an MV^{c}XXVI. Priez Dieu pour eulx. »

Je ne pense pas qu'il faille faire un grief du rétablissement de cette inscription qui épargne un rébus au visiteur et fixe, pour l'avenir, un nom et une date qui intéressent l'histoire de la ville, de l'édifice et la verrière elle-même.

CH. GENUYS.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜ ⚜ ⚜ **Restitution et disparition d'objets classés.** — D'après une information publiée par la *Chronique des Arts*, le curé de l'église de Montpezat (Tarn-et-Garonne), qui avait vendu à un marchand d'antiquités parisien deux coffrets du xve siècle faisant partie du trésor de l'église, moyennant la somme de 2000 francs, a été condamné par la première chambre du tribunal civil à restituer les 2000 francs au marchand, la vente intervenue étant déclarée nulle.

D'autre part, ledit marchand ayant *emprunté* audit curé une châsse du xiiie siècle et se l'étant *laissé* voler, le tribunal l'a condamné à verser au curé de Montpezat et au conseil de fabrique le prix de la châsse, qui sera fixé par expert.

Remarquons que la vente en question avait eu lieu en 1903, et que la loi de 1905, en plus des restitutions ci-dessus effectuées, prévoit l'amende et même la prison.

⚜ ⚜ ⚜ **En Avignon.** — S'il faut en croire un article récent de M. André Hallays, paru dans le *Journal des Débats*, la note que nous avions publiée dans notre avant-dernier numéro, sur les remparts et les anciens monuments d'Avignon, risquerait de pécher par un léger excès d'optimisme. Il paraît que les élections prochaines risquent de ramener aux affaires les trop fameux « entrepreneurs de démolitions » qui avaient commencé la ruine d'Avignon. Espérons qu'ils se seront assagis et que l'administration avertie surveillera soigneusement leurs projets néfastes.

⚜ ⚜ ⚜ **A propos d'une Vierge française du xive siècle.** — Dans un des derniers numéros du *Journal des Arts*, M. André Arnoult publie un article où il se lamente sur la disparition d'une Vierge assise du xive siècle dont il donne une description fort séduisante et dont il est regrettable qu'il ne puisse donner la moindre image réelle. Il prétend l'avoir vue dans sa caisse d'emballage prête à destination de New-York et croit savoir qu'elle provenait des environs de Pontailler-sur-Saône, dans l'arrondissement de Dijon.

Il était un peu tard pour s'attendrir. C'est pourtant généralement à ce moment de leur histoire que nos amateurs commencent à s'intéresser aux œuvres d'art gothique, les uns pour en vanter la rare qualité et en faire monter les prix, les autres pour les couvrir de regrets amers et superflus.

M. Arnoult, qui est informé, sait à quelles sources peuvent sans danger puiser les brocanteurs : chapelles désaffectées, anciennes abbayes fermées à la Révolution, châteaux déchus, etc., et il n'accuse trop violemment ni le clergé, qui n'est plus le maître de tous les objets religieux du passé, ni l'administration des monuments historiques, qui ne peut non plus les atteindre tous. Tout au plus incrimine-t-il, dans son désespoir de voir un objet de valeur quitter la France, la lenteur des « grands musées », les commissions, les rapports, etc., auxquels il oppose la dépêche du milliardaire qui enlève l'affaire.

Certes, M. Arnoult n'a pas tort. Cependant l'achat par le « grand musée », nommons-le : le Louvre, n'est pas le seul remède. D'abord le Louvre ne saurait acheter *toutes* les Vierges du xive siècle qui viennent à passer sur le marché : elles sont légion ; il faut choisir, et toutes d'ailleurs sont loin d'être d'égale valeur. Pour une admirable figure comme celle que M. A. Michel présentait récemment à nos lecteurs, il y en a dix qui sont de formule banale, et cent qui sont de maladroite et grossière imagerie. Or celles-là aussi se sont mobilisées ; maintenant que le vent de la mode souffle de ce côté, elles encombrent les boutiques des marchands, et s'exportent vers les Amériques. Y a-t-il lieu de l'empêcher légalement comme on a essayé de prohiber l'exode des œuvres italiennes au delà des frontières ? Des remèdes plus simples agiraient peut-être aussi efficacement. Il y aurait d'abord le simple bon sens à réveiller et à opposer au snobisme d'où dérivent toutes les tentatives mercantiles. Il y aurait aussi les bonnes volontés locales à exciter pour retenir, quand il en est temps encore, les œuvres intéressantes qu'on laisse devenir le jouet des spéculateurs et qui arrivent à la porte du « grand musée » avec une valeur dix ou vingt fois plus grande qu'au moment où l'amateur local ou le musée régional aurait pu agir efficacement pour les conserver.

[illegible]

Le Gérant : H. Laurens.



Sainte Marguerite présentant Marguerite Lallement en donatrice.

[illegible]

(Église Notre-Dame de Châlons)



Cliché Moreau

La famille D... Par Fantin-Latour.

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA FAMILLE D..., PAR FANTIN-LATOUR

A propos de l'Exposition Fantin-Latour à l'École des Beaux-Arts

Planche 17.

Le tableau que nous reproduisons ici est destiné à entrer un jour au Louvre. C'était le désir de l'auteur, si l'on peut appeler ainsi le vœu très vague que n'osait formuler sa modestie. Car il avait trop vécu avec les maîtres pour ne pas priser haut l'honneur de figurer dans la même illustre maison que celle qui leur sert de refuge pour les siècles, et, s'il avait le droit de garder quelque légitime orgueil en face de ses contemporains, il se faisait très humble en face des grands aïeux. Ce vœu, exprimé avec tant de réserve et qui lui fut suggéré par un admirateur ayant quelques attaches avec la maison, Mme Fantin a résolu de le combler.

La veuve n'a pas à montrer les mêmes scrupules que le maître. Artiste elle-même et, comme on sait, de réel mérite, — car Fantin la jugeait si digne de lui comme peintre qu'il lui prédisait avec malice et bonne humeur qu'un jour on démarquerait ses toiles pour les signer de son nom à lui, — Mme Fantin est consciente de la valeur de cette peinture; c'est pourquoi, en même temps qu'elle accomplit un acte de piété envers la mémoire de son mari, elle est heureuse d'enrichir d'un chef-d'œuvre ce Louvre aimé où Fantin passa les meilleures heures de sa vie. On ne peut que la féliciter et la remercier de cette pensée généreuse et désintéressée.

Cette toile, exposée au Salon de 1878, sous le titre : *La Famille D...*, représente un groupement de quatre personnages. Ces personnages sont des portraits. Ce sont les membres de la famille Dubourg qui, depuis deux ans, était devenue celle du maître. Fantin, en effet, s'était marié avec Mlle Victoria Dubourg, le 16 novembre 1876.

Il avait connu celle qui devait devenir sa femme, en 1869, au Louvre, où elle copiait comme lui. Des relations amicales s'établirent avec la famille de la jeune fille, et Fantin la prenait une première fois comme modèle en 1870, dans la *Lecture*, appartenant à M. Haviland, où elle était occupée à lire à côté de sa sœur; puis il faisait d'elle, en 1873, ce portrait, dans l'attitude familière de la lecture, qu'on admire comme un des chefs-d'œuvre du Luxembourg. Il le donna à ce musée en 1901. A l'automne de 1875, il parcourut la Belgique et la Hollande avec le peintre-graveur anglais Edwin Edwards, en même temps qu'avec M. Dubourg et sa future femme. Son père était mort le 28 avril de la même année; il était veuf depuis 1867, et Fantin vivait avec lui. Cette mort décida sans doute de leur union. Fantin resta très attaché à sa nouvelle famille. Sa femme et sa belle-sœur, Mlle Charlotte Dubourg, occupèrent désormais dans son œuvre la place qu'y tenaient jadis ses sœurs Nathalie et Marie. C'était la place même qu'elles tenaient dans sa vie. Aussi, désormais, reparaissent-elles sous la forme affectionnée de ces *liseuses* et de ces *brodeuses*, images douces et enveloppées des travaux tranquilles et des délassements paisibles de la femme d'honnête bourgeoisie d'autrefois, dont les joies étaient toujours un peu austères. Il refit, entre autres, en 1878, un troisième portrait de sa femme, resté dans son

atelier, et un quatrième, exécuté en 1883, qui appartient au Musée de Berlin.

Quant à Mlle Charlotte Dubourg, nous la voyons pour la première fois en 1870, dans la *Lecture* ci-dessus mentionnée, et, ensuite, en 1877, dans cette *Lecture*, qui a été acquise par le Musée de Lyon, où elle figure de profil, ses beaux cheveux blonds frisotants tordus sur la nuque, rêvant, le livre sur les genoux, tandis qu'une amie, aux cheveux bruns, est, à droite, penchée sur la table. On la retrouve, en 1881, dans cette exquise *Brodeuse* qui appartient à Mme Esnault-Pelterie; en 1883, dans le pastel qui appartient à M. Roger Marx; en 1887, dans le beau portrait, si clair et si frais, en robe bleu pâle, que Fantin exposa au Salon de cette année. Le maître prisait, dans ce modèle complaisant et familier, le teint clair, le dessin des traits fin et net et les cheveux dorés qui jouaient si bien avec les gris du fond.

Le tableau qui nous occupe représente ces deux personnages si intimement mêlés à la vie de l'artiste, à côté de leurs parents. M. Dubourg, ancien professeur en Allemagne où s'était écoulée une partie de sa vie, est assis à droite dans un fauteuil d'acajou dont les bras luisants s'arrondissent en volutes. En redingote, les jambes croisées, les mains sur les genoux, sa figure grave et douce offre un caractère de dignité simple et de bienveillance sérieuse. A sa droite, de face, les bras croisés sur la poitrine, est assise, occupant le milieu du tableau, Mme Dubourg. Elle est vêtue très modestement d'un corsage de maison, sans taille, sur lequel se rabat un petit col blanc brodé. Ses traits réguliers, calmes et songeurs, sont encadrés par les bandeaux des cheveux qui cachent complètement les oreilles. Derrière elle, la main gauche sur son épaule, debout entre ses deux parents, Mme Fantin offre, de face, son visage où se fondent l'intelligence, la bonté et la modestie. Elle se tient au second plan, comme elle a voulu toujours faire dans la vie. Tout à gauche, Mlle Charlotte Dubourg, de face, un peu tournée vers le groupe, en petite capote et en collet, est occupée, distraitement, à boutonner ses gants pour sortir. Elle éclaire ce tableau tranquille et recueilli par le doux, paisible et sérieux éclat de sa jeunesse.

Car tout est grave et sérieux, tranquille et paisible, dans cette toile comme dans la vie, sérieuse, intime, étroitement serrée, des personnages. « C'est un intérieur assez froid, disais-je, en le décrivant, il y a quelques années, ordonné, propre, on dirait même un peu huguenot, comme ces intérieurs de bons bourgeois de Hollande. Une lumière claire, égale, modèle gravement avec une netteté tranquille, un relief saisissant, sans violence ni trompe-l'œil, les traits de ces figures unies par un courant de mêmes pensées, sereines et calmes, à l'unisson de cette maison à la fois accueillante et un peu sévère. Un assemblage savant de tons sobres et riches, gris neutres et délicats, beaux noirs francs, que relève vivement la note jaune d'un gant ou l'or d'un cadre, ajoute à l'éloquence expressive de cette toile, qui, un jour, ajoutai-je en prophète insidieux, trouvera sa place au Louvre. »

Cette peinture est depuis longtemps célèbre; elle a déjà été maintes fois offerte à l'admiration publique, soit en France, soit à l'étranger. Elle a été exposée, après le Salon de 1878, à Bruxelles; puis à Londres, à l'Academy, en 1879; à Vienne, en 1882; aux Portraits du siècle, à Paris, en 1883, et à l'Exposition universelle de 1900. *La Famille D...* appartient à la grande série d'études sur nature qui remplissent la première partie de la carrière de Fantin, en diminuant à partir de cette date. Nous ne trouverons plus guère ensuite, comme composition groupée de pareille importance, que *Autour du piano*, de 1885. Elle restera comme une des expressions les plus complètes et les plus élevées de la vie bourgeoise contemporaine. Car Fantin a été le peintre de la vie bourgeoise, comme Millet, par exemple, a été le peintre des paysans. Il avait été entraîné vers cet idéal de réalité, si je puis m'exprimer ainsi, par les circonstances dans lesquelles se développa sa jeunesse, par son éducation, son milieu, et même par une sorte de prédestination atavique. Il appartenait, en effet, à une famille de très vieille bourgeoisie, dont Germain Hédiard s'était employé à retrouver l'ascendance jusqu'au XVe siècle; il avait été élevé dans le foyer familial, entre sa mère et ses sœurs, recevant les leçons de son père, peintre comme lui, mais qui s'était formé tout seul devant les maîtres du Louvre, en fuyant avec soin les ateliers et les coteries. Ses premiers essais furent les portraits de ses sœurs occupées aux travaux coutumiers de la maison, et, lorsqu'il fut conscient de ce qu'il lui appartenait de faire, par réflexion et par volonté, il s'appliqua à peindre les aspects de la vie contemporaine. Le milieu

de protestation des esprits indépendants avec lesquels il s'était lié, soit au Louvre, soit à la « petite école » de dessin où professait Lecoq de Boisbaudran, les encouragements de Courbet autour de qui ce petit groupe se réunissait à la fin de 1859, le maintinrent encore dans cette voie. J'ai raconté ailleurs (1), à propos du tableau du *Toast*, comment, parmi les Manet, les Legros, les Bracquemond, les Whistler, les Carolus Duran, les Vollon, Fantin se crut voué au rôle de porte-étendard du réalisme. Sans doute plus tard, lassé par la difficulté de composer ces tableaux de portraits groupés, fatigué de la servitude du modèle, se complut-il plus particulièrement dans une sorte de rêve musical, où il se montra tout entier lui-même sous une apparence nouvelle. Mais alors il écrivait, avec une singulière clairvoyance, dans une lettre à son ami Edwin Edwards : « Il me semble que l'on peut se considérer comme ayant fait un grand progrès quand l'on voit que c'est tout près de soi que c'est beau; c'est qu'alors on est peintre, c'est alors le peintre qui voit. Avant, c'était l'homme. »

Aussi notre admiration pourra-t-elle se diviser, dans son œuvre, entre les diverses formes que revêtit son inspiration ; mais, sans marchander notre sympathie à ces exquises songeries musicales, dans lesquelles il répandait tout le lyrisme secret de son âme ardente et enthousiaste, et pour lesquelles il réservait toutes les richesses et toutes les délicatesses orchestrales d'une palette magique, sans oublier, dans le tribut de nos hommages, ces merveilleuses études de nature où palpite la vie des fleurs, sujets d'envie de tous les amateurs et de tous les musées, nous ne pouvons nous empêcher d'attribuer à ces grandes compositions de portraits groupés une place exceptionnelle dans la production de notre temps. Elles nous ont appris à nous mieux connaître, à faire, comme il l'avait fait, ce progrès de nous apercevoir « que c'est tout près de soi que c'est beau ». Elles sont, en elle-mêmes, comme ces œuvres des maîtres de Hollande qui l'avaient guidé à ses débuts, des œuvres parfaites de probité, de sincérité, d'émotion contenue, de dignité artistique, d'honnêteté dans la beauté; en même temps que leur technique incomparable fournit une précieuse leçon, elles constituent comme un des grands jalons dans l'évolution de notre art moderne ; elles forment le point de départ d'une compréhension nouvelle de notre vie, et, si elles n'ont pas été égalées, nous savons que leur exemple n'aura pas été perdu.

Léonce Bénédite.

GRAVURES DE L'AGE DU RENNE

A propos d'une série de moulages développés du Musée de Saint-Germain

(Planche 18.)

Les découvertes de gravures et de peintures sur les parois des cavernes habitées par l'homme à l'âge du renne, signalées pour la première fois en 1880, se sont multipliées depuis 1900 et ont rappelé l'attention des historiens de l'art sur les os gravés et sculptés de la même époque, connus depuis 1844, étudiés depuis 1865, dont le Musée de Saint-Germain et le British Museum possèdent les deux plus riches collections (2).

Comme ces objets sont rarement plans et que les gravures, bien plus nombreuses que les sculptures, ont généralement été exécutées sur des surfaces arrondies, os longs et bois de rennes, l'étude directe en est assez difficile ou même impossible dans les vitrines. J'ai eu l'idée, il y a quelques années, de prier M. Champion, directeur des ateliers du Musée de Saint-Germain, de surmouler à la gélatine nos originaux ou nos moulages et de les développer sur un plan horizontal. Ce travail a parfaitement réussi. Dans la salle n° 1 du musée sont exposés plusieurs grands cadres, pourvus d'étiquettes indiquant la provenance de chaque objet, où sont réunis les fac-similés aplanis de toutes les gravures de l'âge du renne dont nous avons pu nous procurer des originaux ou des moulages, à l'exception de celles de l'admirable collection for-

(1) *Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1905.
(2) Le Musée de Saint-Germain vient encore de s'enrichir de plusieurs jolies gravures découvertes dans la grotte de Teyjat (Dordogne).

mée par M. Edouard Piette, qui, donnée par lui au Musée, n'est pas encore accessible, sans une permission spéciale, aux visiteurs.

Nombre de ces gravures *développées* ont été, pour les archéologues eux-mêmes, une révélation. Le moment n'est pas encore venu d'en publier un recueil complet, car beaucoup de pièces importantes se dissimulent dans des collections particulières ; mais on peut, du moins, se faire une idée de cet art préhistorique et aborder la solution des problèmes qu'il pose à notre curiosité.

M. Édouard Piette y a contribué, dans une large mesure, par une série d'importants mémoires qu'a publiés l'*Anthropologie* (1889 et suiv.). M. l'abbé Breuil, qui dispose d'une collection considérable de dessins, non seulement d'après les objets ouvrés de l'âge du renne, mais d'après les peintures et gravures observées sur les parois des cavernes et relevées par lui, a insisté récemment sur ce qu'il appelle la dégénérescence des figures d'animaux à l'époque du renne (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1905, p. 105). On admettait trop volontiers que les artistes de ces temps lointains s'étaient uniquement inspirés de la nature. Virchow, rendant hommage à l'excellence de quelques-uns de leurs produits, l'expliquait par l'hypothèse piquante que cette heureuse époque n'avait pas connu d'écoles de dessin. Il ne parlerait plus de même aujourd'hui. A côté de très belles gravures, qu'on a reproduites de préférence, il y en a un nombre bien plus considérable d'autres, généralement négligées, qui attestent une disparition progressive des caractères distinctifs et l'invasion d'un schématisme inintelligent. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, si les poissons, anguilles, saumons, etc., sont parfois représentés avec un réalisme qui ne laisse aucune incertitude sur l'espèce (n° 20), il arrive que la figure se transforme en disque ovalaire, en fuseau, en une sorte d'hiéroglyphe conventionnel. Pour rendre sensibles ces « dégénérescences », M. l'abbé Breuil a opéré sur des séries qui lui ont permis d'établir l'évolution descendante des motifs, passant graduellement du réalisme à la stylisation la plus complète. Il en résulte qu'à cette époque, comme à toutes les époques, il y a eu de grands artistes qui ont observé la nature et des artistes médiocres qui se sont contentés de copier les œuvres des premiers, enfin beaucoup d'autres qui ont copié des copies de copies sans les trop comprendre, jusqu'à réduire les silhouettes d'animaux ou de parties d'animaux à des éléments décoratifs. Comme le rappelle très justement M. l'abbé Breuil, c'est par une simplification analogue que les écritures syllabiques et alphabétiques sont sorties de la pictographie.

Les animaux reproduits avec le plus de perfection sont incontestablement les rennes et les chevaux. Tout le monde connaît l'admirable renne broutant de Thayngen (au Musée de Constance, n° 17) ; mais le renne bramant de la caverne des Hoteaux (Ain, n° 21) est peut-être encore plus beau d'allure, et le renne au galop (gravé sur pierre) de la grotte Saint-Marcel, dans l'Indre (n° 18), est, comme les rennes de Lorthet (Hautes-Pyrénées) (1), une admirable image du mouvement. Il ne subsiste malheureusement que les jambes de derrière d'un renne découvert à Laugerie-Basse (n° 10), gravé sur une plaque osseuse où figurent aussi l'encolure d'un cheval et un corps de femme,

(1) S. Reinach, *Apollo*, fig. 4.

EXPLICATION DE LA PLANCHE 18

Les numéros entre parenthèses sont ceux du Musée de Saint-Germain.

1 (3582). Tête d'ours. Massat (Ariège). Andouiller de cerf.

2 (31508). Chevaux. La Madeleine (Dordogne). Bois de renne.

3 (8162). Chevaux. La Madeleine. Bois de renne.

4 (31482). Chevaux et poissons. La Madeleine. Bois de renne.

5 (29762). Cheval et poissons. La Madeleine. Bois de renne.

6 (29767). Bovidé. Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Bois de renne.

7 (8166). Empreintes de pas. La Madeleine. Bois de renne.

8 (14800). Tête de cheval. Laugerie-Basse. Côte d'aurochs.

9 (14881). Homme et bisons. Laugerie-Basse. Bois de renne.

10 (24624). Femme, renne et cheval. Laugerie-Basse. Omoplate d'aurochs.

11 (29766). Bovidé. Laugerie-Basse. Palme de renne.

12 (16717). Renne. Laugerie-Basse. Bois de renne.

13 (30361). Rennes femelles. Chaffaud (Vienne). Canon de renne.

14 (20054). Poisson, rosaces, tête de cheval. Laugerie-Basse. Bois de renne.

15 (31717). Suidés à la file. Massat (Ariège). Os de grand oiseau.

16 (8161). Rennes. La Madeleine. Bois de cerf.

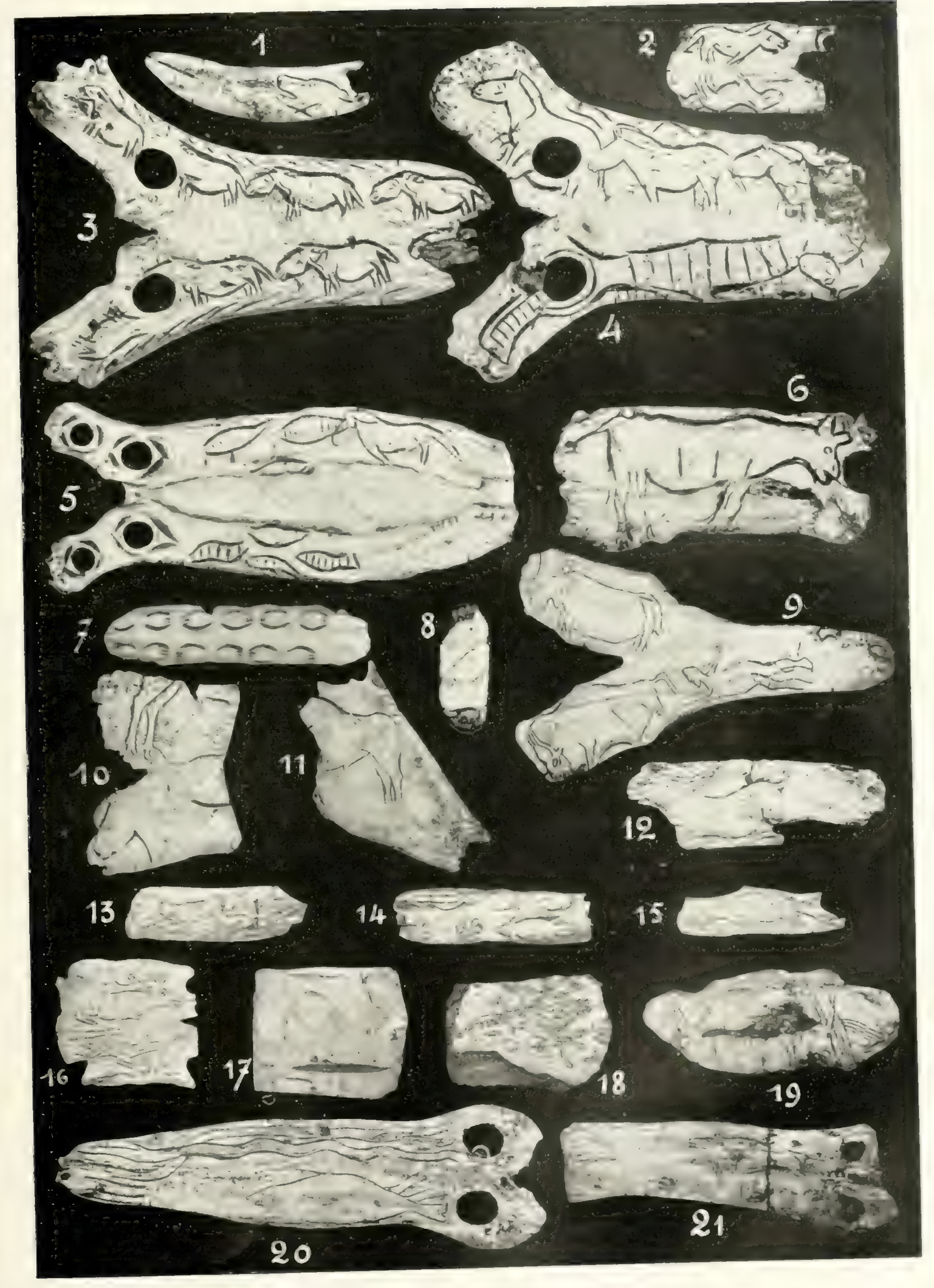
17 (21394). Renne. Thayngen (Suisse). Bois de renne.

18 (46635). Renne. Saint-Marcel (Indre). Pierre.

19 (14877). Bouquetins. Laugerie-Basse. Bois de renne.

20 (31718). Poissons. Montgaudier (Charente). Bois de renne.

21 (35026). Renne. Hotaux (Ain). Bois de renne.



Gravures de l'âge du Renne.

D'après une série de moulages développés du Musée de Saint-Germain

moins la tête ; c'est la célèbre pièce dite *La femme au renne*, dont Saint-Germain possédait un ancien moulage et qui est entrée au musée avec la collection Piette. Ces jambes de cervidé sont d'un dessin irréprochable ; il n'est guère admissible que le même artiste ait reproduit très inexactement, sur le même omoplate de renne, la silhouette de femme nue gravée en travers. Si cette silhouette nous semble très étrange, peut-être l'original nous semblerait-il plus étrange encore. On a cru que la femme était représentée enceinte ; mais c'est là très certainement une erreur. L'esthétique grecque, qui régit encore le goût et les modes des Européens, nous a rappris, depuis la Renaissance, que le ventre de la femme doit s'effacer et qu'il faut accuser, en revanche, la cambrure des reins ; mais les arts primitifs ont ignoré ce « canon ». En Flandre et en Allemagne, jusqu'en plein XVI[e] siècle, l'art a représenté des femmes à ventre saillant qui ne sont nullement des femmes enceintes ; il suffit de rappeler la belle miniature des *Très riches heures* de Chantilly, où Ève paraît trois fois, dans le Paradis et au moment d'en être chassée. L'artiste savait bien qu'Ève, au Paradis, n'était pas mère, ni exposée à le devenir ; il lui a cependant donné un ventre proéminent, exactement comme celui de l'Ève de Jean van Eyck à Bruxelles, provenant du rétable de Saint-Bavon.

La *femme au renne* n'est pas le seul document que nous possédions sur l'aspect des Anthropoïdes de l'âge du renne, bien que les représentations d'êtres humains y soient assez rares. Une des plus complètes, faisant partie de la collection Piette, figure un homme dansant, dont le profil est tellement fuyant, tellement bestial, qu'on a pu se demander s'il ne portait pas un masque d'animal (1). L'homme gravé sur os de Laugerie-Basse, qui a l'air de guetter un aurochs (n° 9), est extrêmement mal dessiné, non moins que celui qu'on aperçoit, à côté d'une anguille et de têtes de chevaux, sur un os de la Madeleine ; mais les figurations (inédites) d'êtres humains sur les parois des cavernes offrent des caractères d'infériorité si accusés qu'il semble difficile de les attribuer uniquement à l'inexpérience des dessinateurs. Peut-on supposer qu'à côté de l'*homo sapiens*, qu'on ne représentait pas par suite de quelque superstition, il existait encore des individus appartenant à une race moins évoluée, des « cousins pauvres » ? Il est impossible de se prononcer à cet égard, car de la plus belle des statuettes humaines en ronde-bosse, la femme en ivoire de la collection Piette, il ne reste par malheur que les cuisses, le bas-ventre et le bassin (1).

Les chevaux, que l'on voit en file sur les os de Laugerie et de la Madeleine (n[os] 2, 3, 4), sont généralement des animaux courts sur pattes, bedonnants, à grosse tête, à crinière courte et hirsute, qui rappellent les *shaggy ponies* des îles Shetland. Toutefois, dès cette époque, il existait des représentants d'une race plus noble, témoin une belle tête de profil gravée sur un os de Laugerie (n° 8) ; il y avait aussi des équidés analogues à nos zèbres (collection Nelly). Rappelons que le cheval, pas plus que le renne, ne paraît avoir été domestiqué ou même apprivoisé ; on le chassait et on le tuait pour le manger. Il n'y a aucune trace de chien, ni sauvage ni domestique. Les représentations de carnassiers font à peu près défaut, bien que l'exploration des cavernes prouve qu'ils étaient nombreux ; j'ai émis l'hypothèse qu'on ne les figurait pas parce qu'on craignait de les attirer, de même qu'aujourd'hui, dans certaines campagnes, on s'abstient de parler des loups. Il n'y a que peu d'images de mammouths, l'une en ronde-bosse (au British Museum), d'autres gravées au trait ; mais, dans les gravures et peintures sur les parois des cavernes, les mammouths sont très nombreux, preuve que ces dernières œuvres ne sont pas plus récentes que les gravures sur os, mais probablement plus anciennes, le mammouth ayant graduellement disparu pendant la seconde partie de l'âge du renne.

Parmi les représentations difficiles à expliquer, il en est qu'on peut considérer comme magiques ; telles sont les empreintes répétées d'une patte d'animal — d'ours, peut-être — sur un os gravé de la Madeleine (n° 7). Si l'on s'abstenait d'évoquer les animaux malfaisants, ne pouvait-on pas, pour le même motif, essayer d'attirer, par la « magie de l'art », ceux que l'on trouvait bons à manger ? Mais les explications de ce genre ne suffisent plus quand il s'agit d'interpréter, par exemple, certains bras humains mystérieusement allongés de la Madeleine et de Laugerie-Basse. Évidemment, il faut tenir compte, non seulement des idées religieuses des dessinateurs, nécessairement fort obscures pour nous, mais des exercices d'*école*

(1) *Bulletin de la Société d'anthropologie*, 1902, p. 771.

(1) *L'Anthropologie*, 1895, pl. I et III.

*

auxquels ils se livraient ; gravant sur un os à l'aide d'un éclat de silex, ils pouvaient souvent, comme les écoliers d'aujourd'hui, tracer des lignes pour se « faire la main » et sans y attacher de sens bien précis.

Tout récemment, un archéologue danois a déclaré que l'art des cavernes avait dû être « influencé » par celui de l'Égypte primitive. C'est là une illusion que ne partagera aucun géologue. L'âge des cavernes, antérieur à l'époque néolithique, à la domestication des animaux, à la culture des céréales, à la retraite complète des glaciers, etc., est infiniment plus ancien que les plus anciennes manifestations de l'art de l'Égypte. Ces dernières peuvent remonter à 6000 ans avant J.-C.; or, les fouilles de M. Evans à Cnossos en Crète ont établi que l'époque néolithique commence, au plus tôt, 10000 ans avant notre ère, et il faut encore admettre un intervalle d'au moins 5000 ans entre le début de cette ère récente et la fin des temps quaternaires, caractérisés par la faune du mammouth, du renne et de l'ours des cavernes. Les recherches stratigraphiques, entreprises dans les stations de l'Europe occidentale, ont fourni des indications analogues ; aucun dessin sur os de renne, rencontré dans nos climats, ne peut être postérieur à l'an 15000. S'il faut supposer — et cela n'est nullement nécessaire — l'existence d'un lien quelconque entre l'art préhistorique de l'Égypte et celui des cavernes françaises, il vaudrait mieux croire, comme M. Piette y a parfois incliné, à une influence indirecte d'un rejeton tardif de l'art du renne sur l'art de l'Égypte à ses débuts.

Dans l'état de nos connaissances, il est certain que l'art est né sur le sol de la France actuelle. Mais, comme l'Égypte a déjà donné des outils en pierre éclatée qui appartiennent au début même de l'époque quaternaire, il est toujours possible qu'on découvre un jour dans ce pays des manifestations de l'art proprement dit remontant à une prodigieuse antiquité. N'oublions pas que les études sur les temps préhistoriques, assez avancées en France, en Belgique, en Angleterre et en Suisse, ne sont, presque partout ailleurs, qu'à leurs débuts et qu'en certains pays, — en Babylonie, par exemple, — on peut dire qu'elles n'ont pas encore commencé.

Salomon Reinach.

COLLECTIONS PRÊTÉES PAR M. F. DOISTAU

Au Musée des Arts décoratifs

Parmi les collections parisiennes, celle de M. Doistau est à coup sûr l'une des plus riches, des plus accueillantes, des plus libéralement ouvertes aux organisateurs d'expositions rétrospectives qui, maintes fois, en ont fait sortir des objets importants pour la plus grande joie des amateurs et des curieux.

L'an dernier encore, le public put, durant une couple de mois, voir au pavillon de Bagatelle, où elles étaient exposées, quelques-unes des meilleures pièces dont cet ensemble est formé. Voici qu'à présent, dans une salle du Musée des Arts décoratifs, M. Doistau nous donne le loisir d'admirer, dans un asile moins lointain et certes moins précaire, un nouveau choix de merveilles que nous voudrions ici rapidement dénombrer. Ce sont, dans des vitrines, des céramiques, des armes, des cannes, des bronzes, etc. ; au mur, quelques-uns de ces beaux portraits de tapisserie si réputés, des dessins, des gouaches, des feuilles de croquis...

L'ensemble des faïences de Rouen que M. Doistau a réunies est l'un des plus importants que l'on sache. C'est une série admirablement choisie, et peu de pièces y font double emploi. Voici, triomphant au centre d'une vitrine, un groupe de pièces à décor jaune, de la plus grande rareté : un immense plat rond à décor de rinceaux et de grotesques, une assiette et un plateau creux, dits « aux amours », entre deux assiettes du service de Saint-Evremond, l'une à marli jaune, l'autre à marli bleu, toutes deux portant au centre des armoiries. Dans la série à décor rayonnant, il faut mettre hors de pair un grand plat rond, une petite assiette octogonale, décorée de corbeilles et de lambrequins. On doit citer encore deux beaux plateaux, l'un avec un damier bleu et blanc, une assiette aux armes de Bernard d'Averne, fort rare, et qui porte au centre une scène de toilette en camaïeu bleu, une râpe

à tabac de taille inusitée, un plat aux combats de coqs, exceptionnel par ses armoiries, entre quatre assiettes de la plus grande beauté, décorées de Chinois à vestes noires, et dont la polychromie a une somptuosité et une profondeur tout orientale.

Une série de faïences de Delft, pour être moins nombreuse, n'en est pas moins importante. Les meilleurs *plateelschilders* de la Gilde de Saint-Luc sont représentés là. A côté d'une célèbre soucoupe à fond noir, par Pynacker, voici, d'Agestyn Reygens, une assiette aux armoiries d'Angleterre rehaussée d'or. A côté, c'est une fort curieuse assiette qui porte autour d'une allégorie de la Paix, des portraits dans des médaillons ovales : ceux du prince d'Orange et de sa famille. De Delft encore quelques camaïeus bleus, un plat à barbe, au marli creusé de concavités ovales, une grande plaque, ovale aussi, avec un superbe décor « cachemire ».

Dans cette même vitrine, il faut noter deux vases en porcelaine du Japon, dont les montures, d'un art large et élancé, sont de Caffieri, une riche et très caractéristique soupière de Sèvres, de 1738, par Hussy et Le Guay, et une terre cuite, un élégant Eros, endormi dans ses ailes, qui participe encore du style Louis XVI, en annonçant déjà celui de l'Empire : c'est une œuvre de Chinard, l'artiste lyonnais devant qui posa Mme Récamier.

Les quelques bronzes que M. Doistau a déposés au Musée seraient tous à signaler. Entre autres, il convient de citer un très beau buste, que l'on croît représenter Joseph Vernet et qui est étonnant de vie et d'esprit; un *Enfant à l'écrevisse* par Sigisbert Adam, le Nancéen qui travailla à Versailles et composa avec son frère les fontaines de la place Stanislas, dans sa ville natale ; enfin une Amphitrite d'Anguier, réduction de la statue du Louvre et un petit buste de Louis XV, par Lemoyne.

A la sculpture encore, voici une œuvre capitale, justement renommée : la statue équestre de Louis XIV, en acier fondu, ciselé et damasquiné d'or, d'après Girardon, d'une exécution à la fois robuste et fine ; elle fit partie des collections de Maximilien Titon, secrétaire du roi et directeur de l'Arsenal.

C'est également en acier que sont exécutées la plupart de ces poignées d'épées dont l'ensemble constitue le plus particulier attrait de cette collection. Toutes ces épées, ou presque toutes, sont des épées de cour, d'apparat. Beaucoup sont ciselées et damasquinées d'or, d'autres sont toutes dorées. En voici une qui porte, sur une poignée où de petits clous sont taillés à facettes, des médaillons en pâte de Wedgwood ; une autre est un présent de la Sublime-Porte à un militaire français, et c'est la firme du sultan, compliquée et gracieuse, qui forme, sur l'un des côtés de la coquille, le motif décoratif. Rien n'est plus plaisant que ces grands bijoux de fer et d'acier, qui n'ont jamais versé de sang, et qui ne furent, au côté des seigneurs qui s'en paraient, qu'un accessoire de toilette, comme ces cannes que M. Doistau a groupées près d'elles. Ce sont de beaux joncs nets, luisants, auxquels le temps a donné une riche patine couleur d'ambre foncé. Elles ont des pommeaux d'or ciselé où l'usure se marque à peine des mains qui les ont tenues. D'autres sont en ivoire, en galuchat, en mosaïque de bois ; leurs poignées offrent de délicats travaux en émail de Genève, ou, sur de la nacre, des incrustations d'or. Certaine contient, dans le tube d'or qui compose la béquille, une ingénieuse petite lorgnette. Elles sont là, couchées l'une à côté de l'autre, comme elles durent l'être dans ce fameux magasin de Lazare Duvaux d'où elles sortirent peut-être; c'est du *Petit Dunkerque*, sans doute aussi, que sortirent certains de ces menus objets, montres d'or ou d'émail, étuis à lorgnons, « boëtes » en travail de Neubourg et dévidoirs de cristal, que M. Doistau a disposés dans une vitrine voisine.

Deux vitrines contiennent des éventails, aux tons vifs ou délicats, aux montures fragiles, vraies dentelles de nacre. L'un réunit sur sa feuille, dans un seul paysage, différents tableaux de Boucher ; l'autre figure une délicieuse scène de théâtre, où des fillettes dansent sous des girandoles ; voici, dans une idéale basse-cour, des dindons que narguent des paons. Et que de recherche dans les montures ! Sur l'une d'elles est représentée, sculptée et ajourée, toute la façade d'un palais, au bout d'un parterre d'eau. Au centre d'une autre, il y a un malicieux petit œil-de-bœuf, qui permettait d'épier, derrière l'éventail, sans être vu...

Parmi les plus précieuses des richesses que M. Doistau a bien voulu déposer au Musée des Arts décoratifs, il faut signaler encore les deux portraits en tapisserie que tissa Cozette, de Louis XV et de Marie Leczinska, l'un d'après Vanloo, l'autre d'après Nattier; une esquisse de Fragonard ; une autre de Boucher; une troisième de Wille; les dessins de Lepaon pour les tableaux de batailles qui sont à l'École militaire. Cette rapide et incom-

plète énumération qui ne comprend bien entendu, ni le moyen âge, ni l'Orient dont les trésors ont aussi séduit la curiosité de l'amateur avisé qu'est M. Doistau, permet cependant de se rendre compte du caractère de sa collection et du service éminent qu'il a rendu au Musée en le faisant bénéficier pour un temps d'une des séries les plus importantes et les plus séduisantes qui la composent, celle qui se rapporte à l'art français des XVIIe et XVIIIe siècles.

Jean-Louis Vaudoyer.

DEUX STATUES DE LA CHAPELLE DE RIEUX

Récemment rentrées au Musée de Toulouse

(Planche 19.)

Les deux statues reproduites ci-contre, grâce aux excellentes photographies de M. Lassalle, viennent de faire retour au Musée de Toulouse après une absence de quatre-vingt-deux ans. Elles appartiennent à un ensemble qui ornait encore, il y a un siècle à peine, une chapelle édifiée par Jean Tissendier. Élevé aux fonctions épiscopales par son compatriote Jean XXII, ce cordelier quercinois, dont on ne sait presque rien, fut nommé d'abord au siège de Lodève. Il passa en 1324 à celui de Rieux, qu'il occupa jusqu'en 1348, et c'est pendant cette période de sa vie qu'il fit bâtir à Toulouse, dans les dépendances du monastère des Cordeliers, la chapelle dite de Rieux, dont il célébra lui-même la consécration et où il se fit préparer un tombeau surmonté de son effigie.

Quand le couvent fut devenu propriété nationale à la suite des lois de la République, la chapelle de Rieux constitua un des lots formés par l'administration des domaines. Ce lot fut mis aux enchères en 1803, et c'est alors que la série d'images dans laquelle étaient comprises celles qui nous occupent fut transportée au « Museum du Midi de la République » par les soins du conservateur Lucas.

Malheureusement ce musée provisoire était plutôt un magasin qu'une galerie. On y puisa largement à diverses époques, et c'est ainsi qu'en 1823 la fabrique de l'église Notre-Dame-du-Taur obtint de l'administration municipale, pour orner, de part et d'autre de son portail, des niches qui avaient toujours été vides, les deux statues que nous décrivons. On attachait alors si peu d'importance aux productions de l'art médiéval que des particuliers purent jouir des mêmes avantages : deux *Apôtres*, restitués depuis à nos galeries, se trouvaient chez M. Virebent, architecte; *Jésus* et *la Vierge*, que nous avons fait entrer au Musée de Bayonne, si magnifiquement doté par notre maître Léon Bonnat, chez M. Gesta, peintre-verrier.

L'indifférence pour cet art était d'ailleurs si complète que les anciens catalogues du Musée de Toulouse, fort confus, et ne donnant presque jamais les provenances, ne mentionnent que les morceaux auxquels des attributs constituent un état civil. Bien que nettement qualifié par son stigmate, notre *Saint François* n'y figure pas. Considérés sans doute comme « inutiles aux arts », ainsi qu'il résulte du texte cité plus bas, nos deux personnages semblent n'avoir jamais été exposés et ont dû rester en magasin jusqu'au jour où ils ont quitté le musée à la suite des délibérations suivantes :

19 mai 1823. — « Une lettre de MM. les fabriciens de la paroisse du Taur est mise sous les yeux du bureau. Cette lettre a pour objet d'obtenir gratuitement deux statues de saints pour garnir les deux niches du portail de l'église. Le Bureau, désirant satisfaire la fabrique du Taur au moyen de statues inutiles aux arts et conservées dans les magasins du musée, arrête la formation d'une commission pour faire la désignation de ces deux figures à prendre dans les magasins. »

5 août 1823. — « La commission chargée de choisir les figures à donner à la fabrique du Taur ayant fait son rapport, les conclusions sont adoptées, et la fabrique est autorisée à retirer les deux figures désignées par les commissaires. »

Nous avions toujours eu la plus grande admiration pour les « Saints du Taur »; tout enfant, leur grandeur et leur air de bonté nous touchaient. Dès longtemps, bien qu'ignorant alors les documents que nous venons de citer et la provenance exacte des deux statues, les nombreuses similitudes qu'elles présentent avec leurs sœurs de nos galeries nous avaient fait bien souvent penser à une origine com-

mune. Malheureusement placés à l'ouest, dans des enfeux peu profonds, exposés à la pluie et aux pierres des polissons du quartier, les saints s'effritaient, depuis quelque temps, de façon inquiétante.

Nos amis, qui désiraient les garantir comme nous, ne trouvaient aucun moyen de les sauvegarder, et nous avions perdu tout espoir de modifier cet état de choses, lorsqu'un hasard heureux changea la face de la question. Chargé de la rédaction du nouveau catalogue du musée et tenu par cela même à de nombreuses recherches dans des registres et des dossiers, nous rencontrâmes un jour les pièces citées plus haut. Ces pièces donnaient à la municipalité le droit d'intervenir, les objets contenus dans les musées étant inaliénables et pouvant toujours être revendiqués. Elle voulut bien prendre en main les intérêts de nos galeries, et son action, secondée par une bonne volonté générale, nous permit de reconquérir nos deux personnages, qui réintégrèrent le cloître en janvier 1906. Deux fidèles copies de même dimension, exécutées dans les ateliers de notre ami M. Moulins, les remplacèrent.

Nos deux figures sont, comme toutes les sculptures qui composent la suite de Rieux, en pierre calcaire de Belbèze et mesurent l'une $1^{m},82$, l'autre $1^{m},86$ de hauteur. Le visage de chacune d'elles, presque plus large que long, avec un front vaste, des yeux saillants aux paupières inférieures convexes et des oreilles très écartées, est modelé par grands plans simples et heurtés. Il se détache sur une nimbe de $0^{m},44$ de diamètre orné de stries rayonnantes très serrées entourées d'un grènetis concave ceint d'un double filet gravé, et est encadré d'une chevelure et d'une barbe absolument symétriques par rapport à son axe longitudinal.

Le mouvement général assez maniéré, surtout dans l'apôtre, est accentué par des étoffes d'un dessin étonnamment souple ; les accessoires sont d'une précision et d'un goût parfaits ; les pieds nerveux, vivants, chaussés de sandales à semelles pointues, posent sur un socle qui figure des nuages.

Debout sur la jambe gauche, le genou droit en avant, l'apôtre, dont aucun attribut ne nous révèle le nom, a la tête très tournée et penchée à gauche. Ses cheveux plantureux et tordus sont divisés par une raie. Vigoureux comme une crinière de lion, ils rejoignent la barbe touffue dont les volutes se font pendant. Le manteau, retenu sur la poitrine par une lanière sans fin que tend l'index de la seule main restée entière, couvre à peine l'épaule droite et s'enroule autour du corps pour retomber, du bras gauche qu'il enveloppe, en tuyaux d'orgues étagés. Il indique le mouvement des jambes en mêlant ses plis courbes et profonds à ceux de la tunique, dont le haut est presque lisse et les manches retroussées. Le bras droit s'infléchit très légèrement et serre contre le flanc un gros manuscrit fermé dont les ais sont ferrés de roses quinte-feuilles ; la main gauche, brisée près de la naissance du pouce, était ouverte et levée en signe d'enseignement.

Saint François d'Assise, le corps complètement de face, porte sur les deux jambes. Son visage souffrant, légèrement tourné et assez penché à gauche, est surmonté d'une couronne de boucles en spirales plus épaisses sur les tempes et terminé par une barbe dont les mèches s'enroulent de la même manière. Ses deux mains sont perdues. La droite devait tomber, ouverte et stigmatisée, dans l'attitude de la prière, la gauche portait un objet, livre ou reliquaire, relié à la poitrine par un tenon dont l'amorce existe encore. La robe, cachée en partie par le bas du capuchon, bouillonne à la taille et forme, à partir de la ceinture, des plis verticaux qui s'épandent sur le socle et ne laissent voir que les extrémités des pieds, dont les orteils sont brisés.

Ces figures, autrefois « peintes au naturel », avaient été, à une époque indéterminée, — probablement lors de leur installation dans les niches du Taur, — revêtues d'une couche de gris à l'huile. Pulvérulent dans certains endroits, assez adhérent dans d'autres, cet enduit laissait transparaître les traces de l'ancienne couleur. Nous nous sommes décidé à faire opérer un grattage prudent et avons eu la joie de voir revivre, trop partiellement, hélas ! la polychromie de l'*Apôtre* et presque complètement celle du *Saint François*. Cette peinture, qui rappelle l'aquarelle, a imprégné la pierre sans l'empâter. Le visage, la partie de poitrine stigmatisée, les pieds sont de couleur chair ; les joues à peine rosées, les sourcils indiqués par un mince trait brun et la barbe brun rouge. Blanche à doublure vermillon, une étoffe légère à plis enroulés pend sur le flanc du saint, et cette couleur, indécise et fraîche, dont la fragilité survit à tant d'années, nous fait déplorer une fois de plus la démolition de la petite chapelle qui renfermait toutes ces merveilles et qui était encore intacte en l'année 1803.

Henri Rachou.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Dans sa dernière séance, le Conseil des Musées a voté, sur la proposition de M. Leprieur, conservateur du département des peintures, l'acquisition de l'admirable portrait désigné et célèbre depuis l'Exposition des Primitifs français sous le nom de l'*Homme au verre de vin*. Nous reviendrons dès la prochaine fois sur cet enrichissement si considérable de nos collections de peinture du XVᵉ siècle.

✣ ✣ ✣ Les séries de sculptures du moyen âge français viennent de s'enrichir d'un important et rare morceau de sculpture monumentale de la fin du XIIIᵉ siècle. Il s'agit du *buste d'une statue d'évêque* en pierre peinte et légèrement plus grande que nature. Sans que l'on puisse malheureusement en déterminer la provenance exacte, on a l'impression que ce fragment appartenait probablement à une grande figure décorative placée au trumeau ou aux piédroits d'un portail. La tête n'a certes pas un caractère aussi puissant que dans les figures épiscopales du porche sud de Chartres. Mais, modelée par grands plans, les cheveux traités par masses régulières, elle paraît encore se rattacher à la grande école du XIIIᵉ siècle, bien que certaines recherches d'expression, certaines nuances d'individualité dans la physionomie se ressentent déjà de l'art du début du XIVᵉ siècle, de celui qui apparaît notamment aux figures accompagnant le *Bertrand de Goth* du portail de Bordeaux. P. V.

✣ ✣ ✣ **La Flore de Carpeaux prêtée au Louvre.** — On se rappelle, parmi les pièces importantes qui passèrent à la vente Crosnier, le marbre de Carpeaux, presque inconnu jusque-là, qui représentait une Flore accroupie et rieuse et était revenu peu de temps auparavant d'Angleterre. Carpeaux avait exécuté pour un amateur, lors de son séjour à Londres en 1873, ce très beau morceau, où il avait mêlé le thème de sa Jeune fille à la coquille de 1864 à celui de la Flore des Tuileries, où s'était affirmé son talent en pleine maturité; ce morceau incomparable de souplesse et de naturalisme vivant aurait complété à merveille la série des œuvres du maître réunies dans notre grand musée national, et l'on avait été unanime à en souhaiter l'acquisition.

La formidable poussée des enchères amenée par les circonstances de la vente, au moins autant que par la valeur propre des objets, empêcha seule la réalisation de ce vœu. Or, voici que l'heureux acquéreur de la *Flore*, M. Gulbenkian, propose au musée d'hospitaliser ce chef-d'œuvre pour une durée d'au moins deux années. Cette proposition si libérale a été acceptée avec empressement, et la statue figure depuis quelques jours dans la salle Carpeaux, à sa place légitime.

✣ ✣ ✣ **Peintures japonaises.** — M. Marcel Bing s'est souvenu de son trop court passage comme volontaire au Musée du Louvre et n'a pas voulu que la collection de son père fût dispersée, sans laisser un souvenir qui pût perpétuer son nom parmi les collections au développement desquelles il s'était passionnément intéressé. C'est ainsi que le Louvre vient de s'enrichir de deux précieuses peintures japonaises qui viendront heureusement compléter la série si intéressante qui, à l'heure actuelle, n'a son égale dans aucun musée d'Europe.

C'est d'abord un charmant paravent à deux feuilles, où l'artiste a voulu représenter un tableau d'intérieur tel que bien souvent il pût en enclore et limiter lui-même. Sur une table, un vase contient une splendide gerbe de feuilles, une caille rappelle dans la cage où elle est emprisonnée, un chat ronronnant guette deux souris qui furettent; à la cloison est suspendu un kakemono de l'école de Kano. La scène est charmante dans sa familière intimité, et toutes choses y sont exécutées avec une légèreté et un esprit rares.

D'un plus grand caractère, d'effet puissant et de magistrale exécution est le kakemono de l'École de Moronobou, sinon du maître même, où se trouve représentée une femme d'aristocratie vêtue d'une splendide robe sombre à grandes fleurs largement gouachée, éminemment représentative de l'art de l'Oukioyé, à l'époque du XVIIᵉ siècle, où Moronobou allait fonder la grande école des estampeurs.

Le don de M. Marcel Bing doit être accueilli avec reconnaissance. Gaston MIGEON.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS * * *

En dehors de ceux que nous avons signalés la dernière fois, le Musée des Arts décoratifs vient encore de recevoir en dépôt certains ensembles ou certaines pièces qu'il faut mentionner ici.

M. Follot nous expose l'ensemble si curieux de la collection de *mouchettes* qu'il a réunie. Ce petit instrument, dont l'usage est aujourd'hui abandonné, est représenté dans la collection de M. Follot par les meilleures pièces qui sortirent des mains des orfèvres et des ciseleurs du XVII[e], du XVIII[e] et du XIX[e] siècle. En voici en argent, Louis XIII et Louis XVI, d'autres en cuivre, plus pompeuses et chargées d'ornements, qui sont de style Louis XIV. Les plus récentes datent de Charles X ; leurs plateaux portent sur de la tôle émaillée des scènes où l'on voit par exemple des Polonais bivouaquant, ou de jeunes enfants qui s'ébattent. Cet ensemble est des plus curieux.

M. Pierpont Morgan nous permet d'admirer une Vierge assise en ivoire du XIV[e] siècle, ouvrage capital et d'un très beau sentiment.

M. Fitzhenry, enfin, qui porte au Musée des Arts décoratifs une précieuse et infatigable sympathie, a déposé dans les séries de céramique une merveilleuse soupière de Saint-Cloud à décor polychrome, et deux cabarets de Mennecy décorés l'un d'oiseaux, l'autre de fleurs, et qui sont parmi les meilleurs spécimens de cette fabrication.

Enfin M. Doistau a prêté au musée le très important ensemble dont on a lu la description d'autre part.

MUSÉE DE VERSAILLES

Deux intéressants dessins du XVIII[e] siècle viennent d'être acquis par le Musée de Versailles. Le musée possède peu de dessins de cette époque; mais c'est une collection choisie de documents rares, parmi lesquels les nouveaux venus feront très bonne figure.

Ils se rattachent l'un et l'autre à l'époque de la reine Marie-Antoinette. Le premier est un dessin à l'aquarelle d'Hubert Robert, représentant un coin du rocher du bosquet des Bains d'Apollon, dans les jardins de Versailles. Deux femmes descendent un escalier à droite du rocher. Le groupe des chevaux du Soleil, par Gilles Guérin, figure dans le bas du dessin.

Ce morceau, qui se compose fort bien, n'est cependant que la moitié de droite d'un dessin complet de Robert, représentant l'ensemble du rocher construit en 1778, au milieu du nouveau bosquet anglo-chinois introduit, par le goût de la jeune reine, dans le plan rectiligne du parc de Versailles.

L'autre moitié figure depuis quarante-cinq ans dans une salle du musée; on y voit la grotte, le second groupe des chevaux du Soleil et les belles figures de Girardon et de Regnaudin, qui forment la fameuse composition sculpturale d'Apollon servi par les Nymphes, exécutée à l'origine pour la grotte de Téthys. Les deux fragments, aujourd'hui réunis, s'adaptent très exactement l'un à l'autre.

Celui qui vient d'être acquis porte sur un rocher les initiales du nom du peintre. On doit de vifs remerciements à M. Henri Lemonnier, qui le tenait de famille, pour avoir consenti à se dessaisir de ce précieux morceau, en faveur des collections de l'État. Elles lui doivent de posséder aujourd'hui un des plus importants dessins d'Hubert Robert.

Ce dessin paraît avoir été le premier projet d'arrangement du rocher et des groupes, présenté à la reine Marie-Antoinette, qui s'intéressait personnellement à la transformation du bosquet des Bains d'Apollon. La seconde acquisition porte également sur un projet présenté à la Reine. Le dessin a dans l'encadrement inférieur, au-dessous de l'écusson de France, l'inscription : *Buanderie de la Reine à Versailles, en 1780*. L'édifice qu'il représente, suivant une coupe d'architecture, a un rez-de-chaussée à colonnes et cinq étages superposés, réunis par une sorte de monte-charge central. Il est rempli d'une quantité d'ouvriers et d'ouvrières occupés aux travaux du blanchissage. Parmi les groupes charmants qui animent le rez-de-chaussée, deux dames se promènent, accompagnées par un architecte qui semble leur présenter un plan déroulé.

Où était cette « buanderie de la Reine » à Versailles ? Probablement dans les dépendances de son domaine du Petit-Trianon. L'érudition locale en déterminera sans doute l'emplacement. Même s'il ne s'agit que d'un projet non réalisé, le dessin garde un intérêt documentaire assez sérieux, par les diverses scènes familières qu'il a su grouper ; il y faut peut-être voir la main du dessinateur Chatelet, le futur juré du Tribunal révolutionnaire, assez souvent employé, sous Louis XVI, pour les travaux des bâtiments de la Reine.

P. DE NOLHAC.

A PROPOS DU THÉATRE ANTIQUE D'ORANGE

(PLANCHE 20.)

DANS la petite ville ensoleillée d'Orange, illustre par son passé gallo-romain et plus glorieuse que pas une cité par les héroïques légendes de chevalerie dont l'a dotée la poésie du moyen âge, deux superbes monuments de l'époque romaine — un arc de triomphe et un théâtre — sont restés debout. Si ce théâtre ne demeure pas tout entier, l'essentiel nous en apparaît à tel point robuste et grandiose, hautain et supérieur au temps en sa dévastation même, que le rêve de l'antiquité l'habite toujours en l'emplissant d'un mirage éternel. La destructive nature, infatigable à tout ruiner, afin de tout renouveler, semble avoir usé ses forces contre sa masse inviolable. En vain les végétations ont attaqué les joints de ses pierres ; la vieillesse de l'édifice s'est victorieusement parée de ce qui devait l'abattre. Un effroyable incendie que les hommes ont oublié, mais dont les murs se souviennent, a pu calciner ou vitrifier des matériaux sans produire l'ébranlement total. Les gradins, adossés au penchant de la colline, se sont effondrés; leur distribution laisse sur le sol des traces nettes à ne s'y pas méprendre. Ce qui survit, ce qui domine tout, ce qui communique sa vie même aux décombres, c'est l'étonnante scène, avec la muraille immense, haute de trente-sept mètres et longue extérieurement de cent quatre, au centre de laquelle elle règne, dépouillée de ses ordres et de ses ornements et, cependant, d'un prodigieux effet monumental. Deux bâtiments, avancés en retour d'équerre, la flanquent et l'encadrent, où s'abritaient les machines, où se préparaient les comédiens, où s'organisaient les spectacles. De commodes escaliers reliaient les étages; aux abords des salles s'allongeaient des couloirs d'accès. Ce théâtre, élevé, sans doute, vers le second siècle de notre ère, en l'honneur des poètes et pour l'intellectuel plaisir de milliers de spectateurs, a gardé sa sonorité merveilleuse. Toute voix y vibre comme un tuyau d'orgue. Un vers qu'on y fait entendre s'y rythme dans l'air comme le vol d'un grand oiseau.

Du sommet du coteau, la vue embrasse la cité dormante, l'hémicycle énorme, l'arc de triomphe plus lointain, le paysage rafraîchi d'eaux vives. Ici, des prairies et des cultures ; là, le Rhône nourricier; à l'horizon, de poudreuses collines; au plus reculé, le mont Ventoux, couronné de vapeurs. Mais, quoi qu'on en ait, le colossal théâtre attire le regard, absorbe l'attention comme un gouffre. Nul moyen de se défendre d'un mirage de résurrection qui se passe fort bien de l'office des restaurateurs. Les gradins des précinctions ont reparu; la multitude s'amasse et grouille dans l'enceinte inondée de rayons que ne brise plus le *velarium*. Puis, soudain, par la grâce du rêve, on a la sensation de la scène ranimée. Devant nous s'évoquent les grandes fables grecques, auxquelles l'implacable fatalité préside. Longuement, nous voyons agir et s'endolorir les hommes, offerts en proie à la destinée. Des jours antiques à nos jours, l'immémoriale chaîne des espérances, des déceptions et des douleurs s'est déroulée toujours pareille en sa trompeuse diversité. Les langues varient, les costumes changent, les architectures se transposent, les peuples se succèdent : la soif de joie ne se peut apaiser en la race humaine et les fontaines, où il nous est donné de nous désaltérer, sont le plus souvent des sources amères.

Ah! certes, on comprend qu'un édifice comme le théâtre antique d'Orange, absolument unique en sa sorte, tout plein de la magie des incantations et du prestige des souvenirs, si miraculeusement préservé des suprêmes atteintes de la civilisation et des élements, nous soit d'un prix extrême! Ni l'Italie, ni la Grèce, ni l'Asie Mineure ne sauraient lui opposer un autre théâtre de telle conservation et de telle beauté. Au déclin du XVe siècle, Giuliano da San-Gallo l'a visité, puisqu'il est venu à Orange, — comme en fait foi son dessin de l'Arc de triomphe dans son recueil de la bibliothèque Barberini, à Rome, — et peut-être l'a-t-il dessiné aussi. En ce temps-là, toute une population sordide, qui le tenait depuis le haut moyen âge, l'obstruait de ses taudis et rongeait ses murs et ses voûtes. Plus tard, Louis XIV nomma le mur de façade « la plus belle muraille de son royaume », sans y attacher, d'ailleurs, un autre intérêt. Il faut arriver, enfin, jusqu'en 1825, pour voir entre-





Statues provenant de la chapelle de Rieux.

(*Musée de Toulouse.*)

prendre le total déblaiement, l'étude méthodique et la sauvegarde raisonnée du vaste ensemble, par l'initiative et sous la direction de l'architecte Caristie. Les travaux, depuis lors, n'ont plus guère subi d'interruption. D'aucuns ont trouvé, parfois, qu'ils dépassaient les limites des travaux d'entretien et de consolidation normale. En tout cas, on a mis le théâtre en état de servir à de certaines solennités dramatiques en présence de foules enthousiastes. Mais voici que, maintenant, de grands projets sont dans l'air. Les promoteurs ne souffrent pas qu'on prononce le mot de « restauration » parce qu'ils sont modestes et qu'ils connaissent le danger des pompeux vocables. Leur prétention se fait toute petite : il ne s'agit pas, précisément, de toucher aux parties anciennes ; on se contentera de combler des brèches, ce qui est une façon plus décente de dénaturer des restes précieux et purs. Prenons-y garde : la chose est grave.

Nous n'avons pas à nous livrer, ici, à des considérations spéciales d'archéologie. Un seul point de vue, pour le quart d'heure, appelle impérieusement l'attention. La meilleure doctrine, en matière de monuments historiques, c'est qu'il les faut pieusement soutenir et maintenir, en évitant autant qu'on peut de les refaire et d'y rien ajouter. Ils sont ce qu'ils sont, mais tels que les siècles nous les ont transmis en leur vive structure, tels nous les devons conserver pour le mieux. Les adjonctions qu'on y fait, sous prétexte de restitution ou de complément, aboutissent trop souvent à en altérer le vrai caractère. La restitution n'est, vraiment, un beau jeu, et un jeu utile et scientifique, que sur le papier. Sur le terrain, elle est trop féconde en déceptions irréparables. Pour ce qui est des adjonctions, une exception à la règle doit être admise en faveur des édifices séculaires toujours consacrés à des services publics et réguliers. En effet, si les besoins de la vie sociale ont fini par les rendre insuffisants, il est logique de les agrandir par des annexes savamment et prudemment combinées. Ce parti produit rarement de bons résultats esthétiques, mais il répond à d'inéluctables exigences. A-t-on le droit d'alléguer que le théâtre antique d'Orange est en condition de commander qu'on y envoie des bâtisseurs, ne serait-ce que pour réparer ses brèches ? — Je ne le pense pas.

La raison sur laquelle on se fonde pour le prétendre se résume ainsi : « Le théâtre antique est affecté à des représentations, — c'est-à-dire à un usage public. Or, il importe que les spectateurs y soient aussi commodément installés que possible. De là l'urgence de refermer tout le pourtour, — notamment du côté du nord. » — A quoi il est facile de répliquer : « Le monument n'est nullement affecté à un service dramatique régulier. La vérité pure et simple, c'est qu'on y donne, à de longs intervalles, des fêtes théâtrales fort carillonnées au loin et bien mieux faites, en somme, pour attirer les touristes que pour faire avancer la dramaturgie. Ne soyons pas « cadets de Gascogne » au point de voir un intérêt général, voire transcendant, en la satisfaction de nos dilettantismes et l'accomplissement frivole de nos fantaisies. Puisque, jusqu'à présent, les réalisations scéniques en cause ont pu s'effectuer, et même se répéter, aux applaudissements des spectateurs, dans l'enceinte telle qu'elle est, pourquoi s'aviserait-on d'y changer quelque chose ? Rien n'est moins utile et rien ne risque davantage de compromettre l'antique et authentique poésie de ce giron de rêves. Point de vieux neuf là où, pour nous, compte seule l'antiquité. »

Aussitôt, de retentissantes déclarations interviennent : « Nous entendons que, désormais, les représentations aient une périodicité absolue. Nous voulons avoir, à Orange, un théâtre d'ordre supérieur, unique en sa sorte, un foyer de haut idéal, un centre de création, — un Bayreuth français. » — Je tombe volontiers d'accord que, si l'on pouvait remplir un pareil programme, il conviendrait non seulement de clore une brèche, mais encore, coûte que coûte, de relever magnifiquement l'édifice en toutes ses parties. Malheureusement, on se berce de chimères. Le Théâtre d'Orange ne saurait servir la cause du théâtre moderne par ceci qu'il ne s'adapte qu'aux visées antiques, — et il ne peut être un Bayreuth.

La dramaturgie des Grecs et des Romains était, pour ainsi dire, une dramaturgie de plein air. Elle déroulait ses grands spectacles simples sur des fonds convenus, toujours les mêmes, éclairés de la naturelle lumière du jour. Aussi s'accommodait-elle d'une enceinte découverte et d'une scène ouverte. La nôtre, au contraire, est un art d'intérieur. Elle ne peut s'exercer qu'en des théâtres clos, sur des scènes machinées, susceptibles d'être éclairées artificiellement de cent façons pour produire, à l'aide de décors compliqués et constamment variés, les impressions les plus diverses. Le poète grec évoquait le sentiment des choses unique-

ment par ses vers. Le poète moderne a besoin d'une représentation matérielle de la nature en laquelle et selon laquelle agissent ses héros. De là deux modes entièrement différents, aussi marqués dans la conception des drames que dans leur aspect extérieur. Comparez les drames d'Eschyle et de Sophocle aux drames de Shakespeare et de Wagner. Il est sensible que les principes, les données de développement, les causes et les effets sont foncièrement dissemblables des uns aux autres et qu'ils appellent des moyens de particularisation sans analogie. On peut, certes, tirer des conceptions dramatiques des anciens de nombreuses et fortes leçons; mais le caractère des recherches et les nécessités de l'adaptation scénique, de la présentation des faits, de tout ce qui est le propre de la mise en scène, ont trop changé pour qu'il soit possible de revenir aux dispositifs gréco-romains. Personne n'a mieux établi ces vérités que Richard Wagner, génie si judicieusement audacieux et qui a si profondément réfléchi touchant les conditions, les visées et les ressources d'interprétation de la dramaturgie hellénique par rapport aux convenances d'un nouveau monde et d'un art nouveau. Et ceci m'amène à parler du théâtre de Bayreuth, arbitrairement invoqué à propos d'Orange.

Lorsque le maître allemand se fixa dans la petite ville franconienne où allait s'épanouir sa gloire, il était obsédé d'un idéal dramatique parfaitement défini, inspiré des éléments nationaux du Nord, sur une base de traditions classiques hardiment transformées. Il avait beaucoup appris des antiques et ne s'en cachait pas, mais il avait déduit de leurs chefs-d'œuvre de grands conseils de généralisation et non des préceptes de formalisme Par leurs idées et leurs particularités de tout ordre, ses œuvres se voulaient intimement germaniques; par leur structure, elles se voulaient simples; par leurs principes, elles tendaient à répandre un enseignement humain universel. Sa conception d'une épopée lyrique, dramatique et populaire, énergiquement ramenée vers la nature, ne pouvait se subordonner aux vieux moyens. Dès longtemps lui était apparue la nécessité de construire un théâtre modèle, conforme à ses vues novatrices, et il s'en était ouvert à ses amis en ces termes : « J'avais cherché à exprimer théoriquement ce que l'antagonisme de mes tendances et des conditions ordinaires de nos théâtres ne me permettait pas de montrer par l'exécution immédiate d'une œuvre d'art avec une clarté décisive. En conséquence, il me sembla bon de traiter un large ensemble, uniquement selon les exigences du sujet, et d'un complet désintéressement. J'avais le sentiment que cette série de drames pourrait fort bien se produire, et c'était assez pour calmer les souffrances cruelles endurées jusque-là et pour m'abandonner sans réserve à mes véritables inspirations. »

En de telles dispositions fut écrite la célèbre tétralogie de l'*Anneau du Niebelung*. En de telles dispositions fut construit le théâtre de Bayreuth. Il y fallut bien autre chose que les habituels agréments des salles connues et, aussi, que les aménagements en plein air du théâtre primordial. Je n'ai pas à décrire, en cette Revue, l'ordonnance de l'amphithéâtre clos et couvert, la constitution du lieu de l'orchestre en contre-bas et dissimulé, tout le détail de l'ample scène et de ses dépendances, où rien, assurément, ne procède de l'antiquité. Constatons, seulement, qu'à une pareille scène on devait, à tout prix, assurer de l'espace et de la profondeur, les truchements les plus perfectionnés de l'optique et de l'acoustique, la possibilité de recevoir de très variés décors, plantés de toute manière, éclairés à commandement de lumières et de reflets changeants, la facilité d'émettre des jets de vapeur montant sous le cintre comme de grands nuages sous le libre ciel, — en un mot tout ce qui contribue à susciter l'illusion en même temps que se développent, par d'autres moyens concordants, les prestiges féeriques des sonorités. Un édifice, créé selon ces préoccupations de la base au faîte, non fastueux, non débordant d'orgueil extérieur, mais répondant à des sollicitations aussi complexes, donnerait seul des gages au progrès en favorisant des réalisations plus émancipées et plus franches. On y interpréterait à volonté, dans les conjonctures d'art les plus hautes, les puissants drames de Gluck, de Mozart, de Beethoven et de Weber et les drames les plus hardiment neufs. Aussi bien on y pourrait jouer des chefs-d'œuvre sans musique. Pour tout dire, l'art théâtral prendrait, naturellement, sur une scène de tant de ressources, son objectivité supérieure, son caractère populaire essentiellement moderne et sa portée infinie.

Voilà les considérations théoriques et pratiques d'où est sorti le théâtre de Bayreuth, et l'on n'a nulle peine à concevoir qu'il soit devenu aux mains de Wagner un merveilleux instrument de rénovation musicale. Mieux encore, c'est une source de fécondes

méditations pour tous ceux que tourmente la pensée du théâtre héroïque et de son avenir.

Peut-on attendre des résultats analogues à aucun degré du théâtre gallo-romain d'Orange, remis en état, sauvé de ses brèches et livré aux tentatives? Évidemment non. Ce monument satisfaisait sans doute avec surabondance aux exigences du programme antique, mais, encore une fois, ce programme n'est plus et ne saurait plus être le nôtre. Sans s'arrêter à l'observation, d'ailleurs bien rationnelle, qu'un Bayreuth suppose, d'abord, un Wagner, nous sommes en droit de nous demander ce qu'on pourra faire à l'ombre de la gigantesque muraille orangeaise? Il sera parfois intéressant, de toute évidence, d'y restituer les plus admirables tragédies grecques. Toutefois, même à cet égard, qu'on ne prenne pas le change sur l'esprit très conjectural et médiocrement scientifique de ces restitutions.

Ce que nous savons relativement au jeu des acteurs de l'antiquité n'est presque rien auprès de ce qu'il n'est plus en nous de retrouver. Comment les Anciens comprenaient-ils la décoration volante? De quelle façon se réglait la mise en scène proprement dite? Quels artifices comportait la déclamation? En quelle mesure le chant s'y mêlait-il? Qu'était, positivement, la musique scénique? Autant d'obscurités que n'éclaircissent ni les textes, ni les monuments figurés. On coupera court aux difficultés en suivant nos us et coutumes. Mais que deviendra, dans ces conditions, la portée prétendue de ces représentations? De plus, quand on aura épuisé le répertoire hellénique et fait un certain nombre d'emprunts à l'œuvre refroidi de nos classiques, à quel choix s'enhardira-t-on? J'ose imaginer qu'on aura scrupule à monter, sur une scène gallo-romaine, en dehors de toutes les conditions normales de l'art moderne, un *Hamlet*, des *Burgraves* ou des comédies telles que *Tartufe*, l'*École des femmes* et le *Bourgeois gentilhomme*, dont les Antiques n'ont même pu pressentir le caractère, sans compter qu'il ne saurait être question des œuvres musicales que par exception.

Je n'affirme pas qu'il n'arrivera jamais à des poètes d'écrire des œuvres spéciales, d'une grandeur simplifiée et décorative, conçues par grands plans, faites pour être entendues en plein air, à la fin d'un beau jour. Cependant, sous ce rapport encore, il est difficile d'espérer beaucoup. Les sujets susceptibles d'être traités de la sorte sont rares, et leur moindre défaut est de ne convenir guère qu'aux auteurs de génie et de ne se relier qu'indirectement au mouvement esthétique, indépendant des ouvrages de circonstance. Les trois quarts du temps nous n'aurons à écouter que des combinaisons de rhétorique, — des cantates en prose ou en vers.

En fin de compte, l'important est de bien raisonner le cas du Théâtre d'Orange et de restreindre les points de vue, au lieu de les élargir avec une vaine complaisance. Si l'on croit, sérieusement, pouvoir provoquer par les représentations projetées, des évolutions et des rajeunissements dramatiques appuyés sur les formes des Grecs et des Romains, on se dupe grossièrement. Si l'on s'imagine fonder, au bord du Rhône, dans l'enceinte plus de seize fois séculaire, un autre Bayreuth ou un contre-Bayreuth, l'erreur n'est pas moins forte. Orange est une ville chère aux archéologues; les fêtes données en son théâtre légendaire sont d'agréables buts proposés aux déplacements des touristes. Il ne faut pas aller plus loin. Rien au monde ne saurait faire jaillir de ces réjouissances condamnées à rester artificielles une idée directrice aux applications utilement généralisables. En cet état de choses, reconnu de tout homme sérieux, la plus élémentaire sagesse défend d'ajouter une pierre au monument illustre et unique. Nous faisons des vœux ardents pour que l'autorité centrale se refuse à s'associer à un dilettantisme stérile, coûteux, dangereux peut-être en sa stérilité. Si la commission des Monuments historiques ne le voit pas, elle se trompera une fois de plus; mais d'autres jugeront mieux de l'illogisme où sa fantaisie semble vouloir se complaire. Loin de nous, ici, un doute quelconque sur l'érudition et le talent de nos architectes. Mais le Théâtre d'Orange n'a nul besoin qu'ils ferment ses brèches pour accomplir ses destinées de souvenir et non d'avenir, et trop d'autres édifices nationaux réclament d'urgents secours. C'est à cela qu'il faut penser.

L. de Fourcaud.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜ ⚜ ⚜ **Monuments historiques et édifices diocésains.** — Une des conséquences de la loi de séparation a été de faire rattacher à l'administration des Beaux-Arts, sous la dénomination de *Bureau des édifices cultuels*, les anciens services des édifices paroissiaux et diocésains qui ressortissaient autrefois de la Direction des Cultes. Un arrêté en date du 17 avril 1906 a établi la centralisation des affaires mixtes intéressant ce bureau et celui des monuments historiques; un autre arrêté du 22 avril a transformé en comité des édifices cultuels et en inspecteurs et architectes desdits édifices, l'ancien comité, les inspecteurs et les architectes des édifices diocésains; mais, en indiquant que le comité provisoire sera présidé par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts et comprendra le chef du bureau des Monuments historiques, cet arrêté semble prévoir une fusion des deux services parallèles entre lesquels l'unité de vues et de direction, la mise en commun des ressources et des lumières, le même régime et les mêmes méthodes paraissent infiniment souhaitables dans l'intérêt même de nos monuments, qu'ils soient cathédrales, églises de village ou châteaux historiques.

⚜ ⚜ ⚜ **Fouilles au château de Blois.** — Il est peu de monuments plus visités et plus connus que le château de Blois, et il est assez étrange d'avoir à y signaler de l'inédit. On sait cependant que, s'ils laissèrent subsister les grands ensembles élevés sous Louis XII et sous François Ier, les projets à demi réalisés de Marie de Médicis et de Gaston d'Orléans firent disparaître quantité de bâtiments accessoires, dont quelques-uns, situés sur les terrasses qui se dressaient au-dessus des fossés, n'étaient peut-être pas sans intérêt. Il ne s'agit pas, bien entendu, de démolir l'œuvre de François Mansard, architecte de Gaston, pour retrouver des substructions du XVIe siècle. Ce serait là rêves d'archéologues en délire. Mais, dans le remblai de la terrasse qui domine la vieille église Saint-Laumer, dans des pentes gazonnées qui viennent rejoindre la cour du château, au pied de la vieille tour gothique dans laquelle la légende place le lieu des observations astrologiques de Ruggieri et de Catherine de Médicis, des fouilles discrètes entamées sur l'initiative de la Société des Sciences et Lettres du Loir-et-Cher, ont remis au jour non seulement quelques parties des substructions du vieux mur d'enceinte que l'on y cherchait, mais des pans de murs entiers d'un bâtiment qui paraît remonter au début du XVIe siècle, avec des portes et des fenêtres moulurées, une grande cheminée, l'amorce même d'un escalier dont la disposition par rampes droites est des plus intéressantes; car, si l'on en croit le style des fragments environnants, ce serait l'une des premières fois que ce système se serait substitué à l'ancienne vis gothique.

Les travaux sont en cours; encore une fois, ils ne gênent en rien les grands aspects du château, ni son pittoresque, et il est à souhaiter qu'ils se poursuivent. On peut espérer, s'appuyant sur la comparaison avec les anciens plans de Du Cerceau, arriver à déterminer la place exacte et la fonction de cette construction importante du temps de Louis XII qui vient de nous être révélée. P. V.

⚜ ⚜ ⚜ **Expositions.** — Après l'exposition qui a duré quelques jours, pendant les dernières semaines, à la galerie Mazarine de la Bibliothèque nationale, de manuscrits et de souvenirs cornéliens, voici qu'une autre exposition va s'ouvrir à Rouen, consacrée également à célébrer le troisième centenaire de Pierre Corneille. Elle aura lieu au palais des Consuls et durera du 1er au 20 juin.

⚜ ⚜ ⚜ Le 11 mai dernier a été ouverte, à l'École des Beaux-Arts, l'exposition des œuvres de Fantin-Latour, dont M. Léonce Bénédite, qui l'a organisée avec tant de persévérance et de bonheur, présente d'autre part à nos lecteurs une des pièces capitales dont la possession est assurée pour l'avenir à nos collections nationales.

⚜ ⚜ ⚜ Le 12 mai, M. le Président de la République visitait, à la Bibliothèque Nationale, l'exposition d'œuvres d'art du XVIIIe siècle sur laquelle nous reviendrons dans notre prochain numéro.

⚜ ⚜ ⚜ Rappelons enfin que, presque en même temps que ces deux dernières, s'ouvrait, dans le cadre charmant de Bagatelle, une exposition rétrospective, qui, en groupant les œuvres des fondateurs de la *Société nationale*, des Puvis de Chavannes, des Cazin, des Ribot et des Lépine, etc., atteint aux proportions d'une véritable manifestation historique.

[illegible]. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



Théâtre romain d'Orange. — Vue extérieure.



Théâtre romain d'Orange. — Vue intérieure.



La Baccelli dansant.

GRAVURE DE JOHN JONES D'APRÈS GAINSBOROUGH.

(Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

L'EXPOSITION DES ARTS MINEURS DU XVIIIe SIÈCLE
A la Bibliothèque Nationale

(Planche 21.)

L'exposition des Arts mineurs du xviiie siècle, qui vient de s'ouvrir à la Bibliothèque nationale par les soins de l'ancien Comité de l'exposition des Primitifs de 1904, repose sur une conception depuis longtemps en pratique dans les pays voisins, particulièrement en Angleterre, et dont on peut attendre les plus féconds résultats, si le bon vouloir des collectionneurs et la curiosité avisée des particuliers assurent le succès de la tentative inaugurale dont nous allons rendre compte. Il s'agit de mettre en lumière, sous forme de présentation méthodique et critique, les richesses d'art d'un grand établissement public, en demandant aux amateurs le concours de leurs cabinets privés, à l'effet de combler les lacunes ou de renforcer l'effectif des séries présentées.

C'est ainsi que dans les trois salles en bordure de la rue Vivienne, où prendra place, dans quelques années, le Cabinet des médailles, et qui restent disponibles jusque-là, on a rassemblé les intailles et camées du xviiie siècle, grossis d'un choix important de médailles, monnaies et jetons de la même époque appartenant à la Bibliothèque nationale, les plus belles gravures anglaises en mezzotinte, ou manière noire, conservées au Cabinet des estampes et un lot de ses gravures en couleurs tant anglaises que françaises, avec une quantité de pièces fournies par les amateurs ; l'ensemble se couronne par un contingent d'environ cinq cent quatre-vingt miniatures de l'époque comprise entre 1750 et 1815, exclusivement recrutées dans les collections particulières. Cette réunion sans précédent de treize cents pièces d'art, sélectionnées avec le plus grand soin, parmi ses divers enseignements, montrera sous un jour nouveau l'art de deux grands pays, en opposant à l'exquise finesse de notre école de miniaturistes, aux grâces négligées ou à la pimpante désinvolture de nos graveurs de l'avant-dernier siècle, la facture robuste, le grand caractère et l'ampleur décorative de leurs confrères d'Outre-Manche.

Le peu de place dont nous disposons dans ces colonnes ne nous permet qu'un coup d'œil d'ensemble sur ces diverses catégories d'ouvrages. Nous chercherons donc à les caractériser brièvement, plutôt qu'à les analyser en détail. La miniature française du xviiie siècle, représentée au grand complet dans cette exposition, s'honore de talents très divers en qui la précision acérée de l'observation s'allie, ou alterne, avec les séductions d'un métier léger et frais, le charme abandonné des poses, l'art voluptueux des groupements. Ces dernières qualités prédominent dans la première période, avec le Suédois Hall (1736-1793), qu'acclimatèrent très vite chez nous l'élégance aisée de son dessin, la vivacité brillante et la largeur de sa touche, et qui tint le sceptre, sans partage, jusqu'à l'apparition de François Dumont (1751-1824), mieux connu des Parisiens par les collections du Louvre. Il est permis de mettre en balance avec le charme mondain du premier la grâce spirituelle de Vestier (1740-1810) et le goût délicat et sûr de Mosnier (1746-1795), et de préférer même aux grâces un peu molles du second l'accent énergique, la franchise de Jean Guérin (1760-1836).

Un des chefs-d'œuvre de Hall, le portrait de

femme assise dans un parc, en qui l'on croit voir Louise Ulrique, reine de Prusse, mère de Gustave III, remportera tous les suffrages; c'est l'image idéale de la grande dame du temps, riant à sa vie de plaisirs et d'hommages, et courbant les têtes au joug caressant de sa main blanche; peut-être faut-il préférer les trois médaillons où l'artiste s'est représenté entre sa fille et son fils. La jeune femme tenant une couronne de fleurs, de Dumont, respire toutes les voluptés, toutes les audacieuses coquetteries du siècle finissant; la femme de face décolletée (numéro 465 du catalogue) est un Vestier du meilleur cru; Mosnier a ramassé tout son talent dans la dame en chapeau, assise et tenant un livre. Quant à Guérin, sa mâle vigueur a modelé par grands plans la belle réplique du *Kléber* du Louvre; une sensualité avivée d'exotisme émane de sa jeune femme en marmotte rouge, aux yeux brillants. Lié Périn (1753-1817) est exquis de grâce naturelle dans le portrait de Mme Lescot, en chaste fichu blanc. La simplicité, le sérieux de la génération révolutionnaire n'ont jamais été mieux traduits que dans l'officier du génie tenant son sabre sous le bras, d'un anonyme (nº 515), ou la femme brune assise, évocation profonde de l'âme bourgeoise, par le Lyonnais Berjon (1753-1843); ses violences et ses folies que dans la *Tricoteuse* de Puyol de Garan. Mlle Capet (1761-1818) montre la même sobriété virile dans ses portraits de Vincent et de sa femme, illustre sous le nom de Mme Guyard.

Mais voici venir les chantres futurs de l'épopée impériale, rivaux de faveur, de gloire et de talent : Augustin (1759-1832) et son cadet Isabey (1767-1855) que sa longévité relie presque à notre temps. Ils se partagent fraternellement la vitrine centrale, avec un ensemble d'œuvres, d'esquisses, de préparations d'un intérêt capital pour l'appréciation de leur talent et l'étude de leurs procédés. Leurs chefs-d'œuvre semblent bien ici, pour Augustin, l'esquisse ovale de Caroline de Naples, à demi couchée, et le *Vivant Denon*, extraordinaire de fini méticuleux; pour Isabey, la *Lætitia Bonaparte* en chapeau à plumes et costume de ville, et les quatre enfants de Murat déjeunant sur l'herbe, pleins de grâce et de vivacité naturelles. L'école ne se maintient pas à ces hauteurs, malgré Bourgeois, émule d'Augustin, dont la tête de jeune fille en profil est d'une pureté de sentiment exquise, malgré les élèves d'Isabey : Aubry, Hollier, Jacques; malgré Saint et Duchesne de Gisors. Les deux derniers ont ici, Saint, une *Joséphine* en profil, d'une aménité charmante, l'autre un robuste *Corvisart*. Enfin, le grand nom de Prudhon est au bas d'un portrait buste, délicieux de malice tendre, de Mlle Mayer, entre deux petites figures allégoriques en grisaille. Un oublié, Fontallard, dans une jeune femme de face, en buste, montre des scrupules de modelé et une harmonie clairette qui font penser aux premiers portraits d'Ingres.

Ainsi la miniature reflète fidèlement dans son microcosme l'évolution de la grande peinture; la mollesse efféminée y fait place au civisme austère, le raffinement mignard de l'exécution à une précision documentaire. Mais sa nature propre, bien loin de l'incliner vers la sécheresse, semble l'en avoir préservée, en dépit de son format exigu, les matières qu'elle recouvre, vélin ou ivoire, lui imposant une touche large, une pâte abondante et grasse; on le voit bien aux préparations attendant encore leur glacis, qui se rencontrent à l'Exposition. Notre école a heureusement tiré parti de ces conditions, et presque toujours su faire grand dans le petit. Une mode seule appelle des réserves, celle qu'Isabey mit en crédit, des médaillons où les « beautés » du premier Empire et de la Restauration s'ennuageaient d'écharpes flottantes, se nimbaient de gazes vaporeuses; il en résulte une sorte de poncif assez fastidieux, surtout lorsque des formes trop incorrectes ou trop massives prétendent usurper de la sorte la transparence fluide des déesses.

Le Dijonnais Hoin (1750-1817), avec sa charmante « jeune fille aux roses », fait la transition de la miniature à la gouache; celle-ci, appliquée à des sujets d'intérieur, à des scènes de genre et de paysage, forme un petit domaine, où plus d'un artiste de ce temps excella; après Baudouin, ce gendre de Boucher que la volupté consuma, et dont les compositions sont tout enfiévrées d'érotisme, d'autres y essayèrent des talents plus mesurés : Lavreince, Debucourt, Taunay, Mallet, Moreau l'aîné. Le premier y déploie ses élégances un peu compassées, le second sa jolie virtuosité parodique; Taunay est spirituel et heurté, Mallet licencieux et froid; les paysages composés, à figures, de Moreau ont beaucoup de ragoût, mais ne valent pas ses sites à l'huile, dont la sincérité sans apprêt annonce le retour à la nature de notre

école de 1830. La plupart de ces artistes sont représentés à la Bibliothèque nationale, le premier seul à son plein avantage.

La gravure en couleurs française, avec la diversité infinie de ses pratiques : imitations de crayon, de lavis, de sépia, estampes en couleurs obtenues par planches repérées, ou traitées par le procédé de la poupée, fait aux murs de la Bibliothèque nationale un bariolage amusant et léger, où l'impression mécanique n'enlève qu'imperceptiblement de leur accent et de leur verve aux jolis ouvrages qu'elle reproduit. Parmi les bons ouvriers qui y défilent, voici d'abord François (1717-1769), avec une manière de crayon d'après Watteau et une manière de lavis d'après Boucher, d'un rendu surprenant; puis ce sont ses continuateurs, les Demarteau, Gilles et Gilles-Antoine, et leurs facsimilés en sanguine, ou même en couleurs; c'est Le Blon (1670-1741) le véritable inventeur de la gravure en couleurs par planches repérées, dont le *Louis XV* en buste a la largeur et l'étoffe d'un tableau à l'huile; la tribu des Dagoty vient à sa suite, plus intéressante par ses recherches que par ses réussites, en dépit des témoignages ambitieux que se donnent Louis dans le portrait de Marie-Antoinette et Édouard dans le sien propre. Ce sont encore, avec des mérites divers, Coqueret, Le Cœur, de Longueil, Mixelles, Descourtis (*l'Amant surpris* et *les Espiègles*, d'après Schall, la *Noce* et la *Fête de village* et le *Tambourin*, d'après Taunay), Nicolas Regnault (*la Baignoire*, d'après Baudouin, et son pendant *le Lever*, par lui-même). Mais ils cèdent le pas à Debucourt, dont les planches les plus célèbres sont, rue Vivienne, en états rares et en épreuves magnifiques : les *Deux baisers*, *Heur et malheur* et les *Adieux du matin*, le *Menuet de la mariée* et la *Noce au château*, la *Matinée du jour de l'an* et la *Fête de la grand-maman*, la *Croisée*, le *Départ des mariés*, l'*Heureuse famille*, série unique formée par M. Maurice Fenaille, le biographe du maître, et couronnée par la *Promenade de la galerie du Palais-Royal* de 1787, et la *Promenade publique* de 1792, dont un tirage en noir représente à lui seul une fortune. Janinet apparaît moins à son avantage dans le portrait trop vanté de Marie-Antoinette en toilette de sacre (1777), dont les tons débordent un peu les uns sur les autres et où la tête manque de caractère, que dans ses charmantes interprétations de Lavreince (la *Comparaison*, l'*Indiscrétion*, l'*Aveu difficile*), sa Mme Dugazon dans *Nina* et sa Louise Contat dans *Suzanne*, du *Mariage*, d'après Dutertre. Sergent Marceau est également merveilleux d'aisance et d'esprit, soit qu'il traduise les autres (le *Comte de Provence*, d'après Duplessis), soit qu'il exprime d'original les événements du temps (*le Royal allemand aux Tuileries*, *le Peuple parcourant les rues*), ou la ressemblance des êtres chers (le *Général Marceau*, *Emira Marceau*, femme de l'artiste).

Néanmoins, dans son ensemble, malgré la grâce piquante des compositions, la fraîcheur légère des teintes, la gravure en couleurs française de ces temps soutient mal le voisinage de l'admirable école anglaise de gravure en mezzotinte, à l'aquatinte et au pointillé. Celle-ci sera la révélation et sans doute l'impression dominante de l'exposition qui vient de s'ouvrir. Il y a dans la généralité des ouvrages présentés une ampleur d'exécution, un sentiment de l'effet, une sobriété de moyens qui sonnent la maîtrise. Tout au plus pourrait-on reprocher à ces admirables planches une certaine uniformité d'aspect, de *tache*. Les artistes, façonnés par une discipline énergique, semblent, à quelques exceptions près, y avoir laissé quelque peu de leur tempérament, de leur vision individuelle. Mais pour qui ne considère que le résultat d'ensemble, cette masse convergente d'efforts, cette tenue magistrale de tant d'œuvres sœurs, forment un spectacle imposant et inoubliable. La place nous manque pour pénétrer dans le détail, nous citerons les pièces les plus frappantes.

Mac Ardell (1710-1765), le plus ancien des graveurs de cette période, sera surtout remarqué pour le joli portrait en pied de la *Duchesse d'Ancaster*, en travesti de bal masqué, d'après Hudson. Bartolozzi (1735-1815) est le talent le plus souple et le plus varié de l'école; il s'est fait une spécialité du pointillé, qu'il agrémente d'une foule de travaux. Sa *Miss Farren* debout, en grande pelisse, d'après Lawrence, est un morceau de la plus rare élégance. La petite *Miss Gwatkin* en cornette, assise à terre, d'après Reynolds, *Lavinia Bingham* qui rit si joliment sous son chapeau de paille ; *Marie-Christine de Saxe Teschen* assise, en toilette de cour, d'après Roslin, autant d'œuvres illustres. Quant à *Lady Smith* avec ses trois enfants, d'après Reynolds, exquisement coloriée à la poupée, la gravure

française n'a rien de plus délicieux à son actif. Valentin Green (1739-1813) a ici une de ses pièces les plus célèbres : *Georgiana Spencer*, descendant l'escalier d'un parc, d'après le Reynolds d'Althorp Castle ; il y rivalise de chaleur avec l'original ; du même, une puissante manière noire, d'après la *Machine pneumatique* de Wright, qui est à la National Gallery. De John Jones (1740-1797), *la Baccelli* dansant dans un parc, d'après Gainsborough, d'une grâce aiguë et bizarre. James Watson (1740-1790) a rassemblé le jeune *Fox et ses amis* des deux sexes dans une jolie scène de genre. La *Lady Bampfylde*, de son homonyme Thomas, représente le plus gros prix atteint par une manière noire : 23 100 francs. Sa *Sophia Matilda*, se roulant à terre avec un chien, d'après Reynolds, ne vaut guère moins, artistiquement du moins. *La Famille de George III* par Earlom (1743-1823), d'après Zoffany, est une estampe honorable, mais un peu lourde.

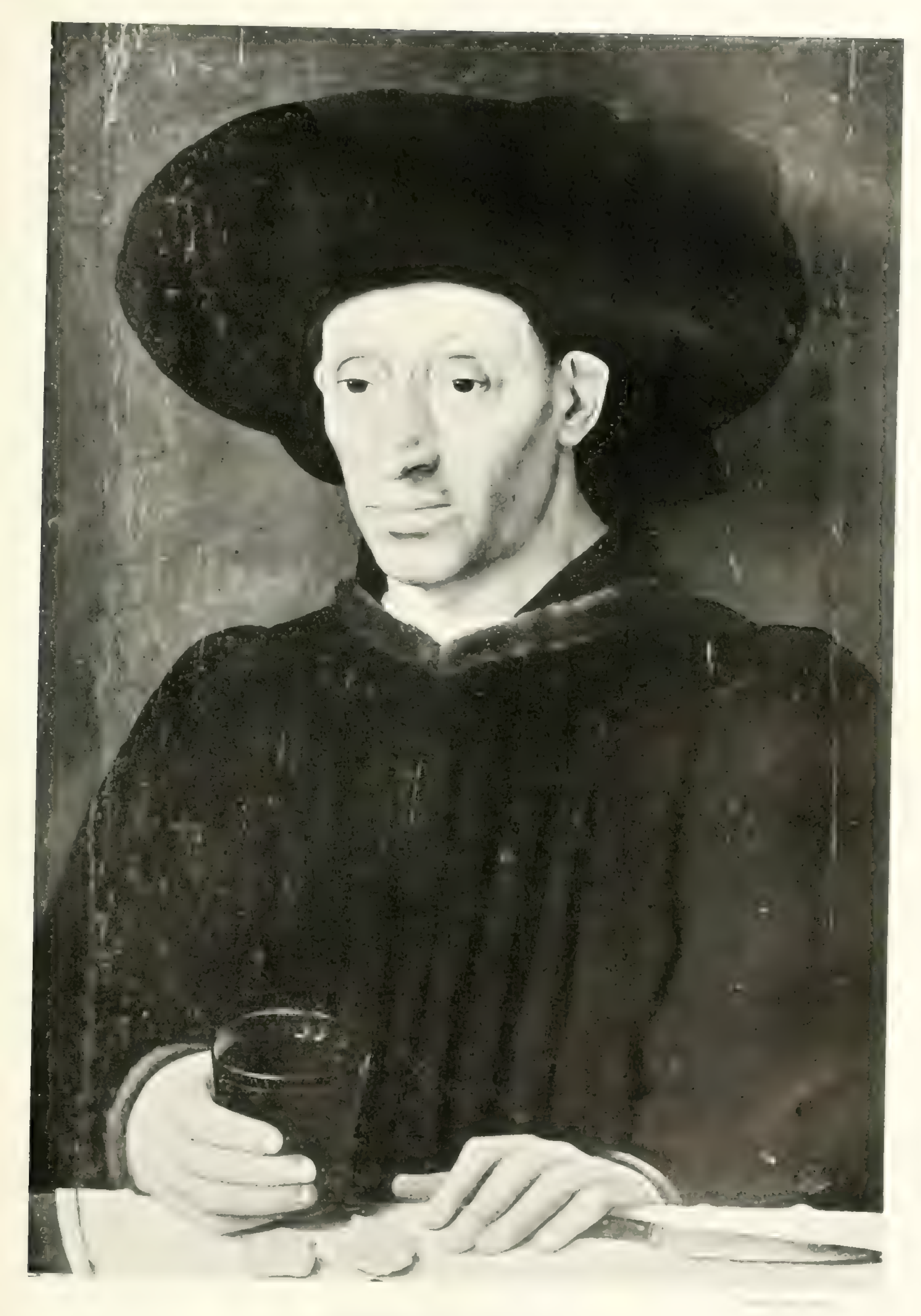
Dickinson (1746-1823) nous donne, d'après Gérard, une *Mme de Talleyrand* plus large d'effet que la peinture, et *Lady Charles Spencer* en amazone caressant son cheval, noble effigie sportive, d'après Reynolds ; *Lady Pelham* en toilette de campagne donnant du grain aux poules, d'après le même ; la *Duchesse de Devonshire* et la *Vicomtesse Duncannon*, gracieuse composition d'après Angelica Kaufmann. On doit à Dunkarton l'amusante *Miss Horneck* en costume turc, accroupie contre une colonne. Combien changée et battue par la vie nous apparaît-elle, sous le nom de *Mrs Gwyn*, dans la mélancolique figure assise de Young, d'après Hoppner ! Sa sœur, *Mrs Bunbury*, sous son bonnet à cocarde, a plus souffert encore du temps, ce n'est plus qu'une silhouette falote. John Smith (1750-1812) est peut-être la figure la plus importante du groupe. Son *Prince de Galles*, d'après Gainsborough, sa *Sophie Western*, en couleurs, d'après Hoppner, l'admirable Lady Hamilton, en *Bacchante*, d'après Reynolds, merveilleusement teintée de bleu et de crème, une non moins surprenante épreuve du *Serpent dans l'herbe*, de Reynolds, où les bruns et les rouges traduisent à miracle la chaude tonalité de l'original, sont parmi ses ouvrages les plus accomplis. Une belle reproduction de Grozer (1775-179?) d'après Reynolds : *Mrs Mackensie*, en grand chapeau, jouant avec son fils ; de nobles estampes de James Ward (1769-1859) : *Mrs Billington* en Sainte Cécile, d'après Reynolds, et de son homonyme William : *Mrs Benwell* en buste, avec un grand chapeau de paille à nœud bleu, d'après le Hoppner de la collection Groult ; un joli Schiavonetti (1765-1810) d'après Reynolds ; la *Marquise de Camden*, dans la pose de Miss Horneck, où le pointillé devance les effets du crayon lithographique ; un Samuel Reynolds (1773-1835) : *Sir G. K. Elphinstone*, dans une action navale, d'après notre compatriote Danloux, nous conduisent aux abords du XIXe siècle.

L'exposition se termine par trois vitrines de biscuits de Sèvres consacrées, la première au *Triomphe de Bacchus*, composé sur des motifs de Pigalle, la deuxième aux groupes en costumes du temps : la *Fête des bonnes gens*, la *Rosière de Salency*, la *Toilette*, la *Nourrice*, le *Déjeuner*, où s'avèrent l'élégance et l'ingéniosité de Boizot, la dernière aux nus mythologiques et allégoriques, entre lesquels brille cette perle : le *Pygmalion* de Falconet. Une terre de Lorraine d'un réalisme intéressant, une Marie-Antoinette examinant un plan de château, un groupe humoristique : les *Amants surpris*, forment le contingent des amateurs.

Le Cabinet des médailles a prêté sa très belle collection de camées et d'intailles de Guay (1715-1787), auxquels s'adjoignent deux pièces signées de Mme de Pompadour (nos 961 et 962), vingt portraits ovales en grisaille dus au célèbre cirier Antoine Benoist (1631-1717), toute une admirable série de médailles, monnaies et jetons qu'estampent ces signatures illustres : Mauger, Roettiers, Duvivier, Droz, Andrieu, Augustin Dupré, et de beaux médaillons iconiques, dont cinq terres cuites de Nini (1718-1786). On voit assez, par cette revue trop rapide et incomplète, la variété extrême et l'intérêt sans égal de cette exposition, par laquelle le Comité des Primitifs de 1904 a tenu à affirmer à la fois sa vitalité et son éclectisme.

Henry MARCEL.

♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠



L'Homme au verre de vin.

Peinture française. — Milieu du XVe siècle.

Musée du Louvre.

L'HOMME AU VERRE DE VIN

Acquisition récente du Musée du Louvre

(PLANCHE 22.)

Nous avons annoncé dans notre dernier numéro l'entrée au Louvre du magistral portrait dont la reproduction ci-contre ravivera les souvenirs de ceux qui l'ont vu à l'Exposition des Primitifs français en 1904, donnera aux autres le désir de venir l'admirer dans nos galeries; il y va prendre rang, n'en doutons pas, parmi les pièces les plus visitées, les plus célébrées, parmi celles auxquelles guides et manuels réservent leurs plus gros astérisques. Son anonymat même ne nuira en rien à sa renommée et l'on dit déjà *l'Homme au verre de vin* comme on disait au Louvre *l'Homme au gant*, à Berlin *l'Homme à l'œillet*.

En lui-même et sans aucune considération d'histoire, d'école ou d'auteur, c'est un morceau hors ligne, d'un caractère saisissant, d'une vigueur de naturalisme peu commune, d'une maîtrise d'exécution et d'une sincérité de conservation qui expliquent tous les enthousiasmes, justifient tous les sacrifices (et celui que son acquisition réclama de la caisse des musées fut considérable) : en un mot c'est un chef-d'œuvre et il convient d'être reconnaissant à tous ceux dont l'initiative et la décision ont fixé à jamais sa destinée parmi nous.

D'autre part, les considérations de valeur historique et représentative, pour secondaires qu'elles paraissent aux yeux de certains, n'ont pas laissé de rendre plus désirable encore l'entrée d'un tel morceau au Louvre, et ne laisseront pas de lui faire une place plus significative dans nos collections.

A ce titre, aussi bien qu'au précédent, cette acquisition est du plus heureux augure pour le département des Peintures, au début d'une nouvelle conservation dont ce premier résultat souligne la volonté et les tendances.

On sait que le tableau figura à l'Exposition des Primitifs français (1) sous le nom de Jean Fouquet, parmi les témoignages les plus frappants invoqués pour rendre à notre école de peinture française du xve siècle son éclat légitime et au maître tourangeau qui la domine tout entière, la renommée dont il jouit parmi ses contemporains eux-mêmes. Il appartenait alors à une collection viennoise, celle du comte Wilczek, d'où il était déjà sorti trois ans auparavant pour une exposition rétrospective à Münich. C'est à cette première exposition qu'il avait été reconnu et publié pour la première fois comme œuvre de Jean Fouquet par MM. Bode et Friedlaender, qui avaient assuré quelques années auparavant au Musée de Berlin la possession du célèbre panneau d'Étienne Chevalier et de son patron, irrécusable témoin du talent de notre Fouquet.

M. Bouchot, reprenant en 1904 l'attribution à son compte, la renforça de ses affirmations les plus énergiques et déclara par exemple, dans une notice sur le tableau (1), que « de toutes les œuvres sorties du pinceau de Jean Fouquet, il n'en est pas qui s'imposent par plus de concordance avec les manuscrits que cette finaude et tranquille figure de Tourangeau ». M. Georges Lafenestre dans ses articles de la *Gazette des Beaux-Arts* (2), l'admit également ainsi que dans son volume sur Fouquet (3). Tous deux étaient d'accord pour reconnaître dans ce personnage coiffé d'un large chapeau noir, en houppelande fourrée, en train de manger son pain et son fromage et de boire un verre de vin d'un rouge clair et vif, quelque propriétaire de vignes de la vallée de la Loire, qui serait allé demander son effigie au peintre le plus en vue de son temps et de son pays, celui que le roi lui-même et son entourage honoraient de leur confiance.

En Belgique cependant, M. Henri Hymans faisait quelques réserves (4), et M. Georges Hulin, dans une discussion très serrée, présentée à la Société d'histoire et d'archéologie de Gand (5), s'effor-

(1) N° [illegible] du Catalogue des peintures exposées au pavillon de Marsan.

(1) *L'Exposition des Primitifs français.* Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts, pl. XXXVI.

(2) Tirage à part, p. [illegible].

(3) Librairie de l'art ancien et moderne, p. 40-41.

(4) *L'Art flamand et hollandais*, [illegible], p. 45.

(5) *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck.* Bruxelles, 1904.

*

çait de discerner dans l'auteur du portrait du comte Wilczek, auquel se joint de façon indubitable le portrait de jeune homme de la galerie Lichtenstein de Vienne, une personnalité différente de Jean Fouquet et profondément influencée par l'art de Jean Van Eyck. Il notait les fonds toujours agrémentés d'architectures et d'ornements chez Fouquet, très simples chez l'autre. Il notait la différence dans la façon de dessiner les mains, les ongles, les oreilles, les yeux, d'éclairer et de modeler le visage, de rendre le teint des chairs, et soulignait les qualités d'observation plus sincère, presque plus brutale, la caractérisation plus individuelle chez l'auteur de notre portrait que dans le peintre de Charles VII et d'Étienne Chevalier; il concluait ainsi :

« Ce peintre nous apparaît comme de formation essentiellement flamande ; il a pris uniquement pour modèle Johannes Van Eyck... Sans doute il avait quitté le pays de bonne heure et était allé se fixer en France, car j'ai des raisons de croire que les deux portraits ont été peints dans cette dernière contrée, non point sans doute dans le même milieu que celui où travaillait Fouquet...; je songe plutôt à la moitié orientale de la Gaule, au bassin du Rhône où les influences flamandes ont été bien plus directes et prépondérantes ; soit en Bourgogne (le riche propriétaire de vignobles ou marchand de vin du portrait Wilczek y serait particulièrement bien à sa place), — soit plus au sud, en Provence où, sous le règne du bon roi René, nous allons rencontrer un art de caractère tout semblable. »

Ces arguments, ainsi que l'examen comparatif prolongé de la série d'œuvres attribuées à Fouquet, les différences réelles dont témoignaient les deux groupes de tableaux qui la composaient, ne furent pas sans ébranler chez nous certaines convictions. M. Paul Durrieu, notamment (1), admit la disjonction. M. Bouchot, tout en maintenant son opinion précédente (1), ne se fit pas faute de reconnaître, comme il l'avait déjà fait antérieurement du reste, la parenté de ces deux portraits avec les œuvres attribuées au Van Eyck et notamment avec *l'Homme à l'œillet* ; mais il enregistra soigneusement la reconnaissance par M. Hulin de la supériorité du disciple sur le maître, et de la qualité de l'effigie de *l'Homme au verre de vin*, sur celle de *l'Homme à l'œillet*, et il en tira un argument de plus à la gloire de nos Français.

Les pièces du procès étaient donc dès longtemps mises au jour et les opinions avaient pu se formuler à leur sujet en toute connaissance de cause. Nous avons cru bon de les rappeler ici impartialement. Ce n'est pas une raison, il nous semble, parce que l'une des œuvres en discussion s'est fixée au Louvre, pour qu'il faille de toute nécessité qu'une opinion nouvelle s'affiche du jour au lendemain à son sujet. Les études n'en continueront pas moins, les comparaisons en seront facilitées avec des œuvres telles que le *Charles VII* ou le *Jouvenel des Ursins*, et quelque réflexion sagement mûrie, quelque révélation d'œuvre nouvelle nous éclairera sans doute un jour sur l'attribution nécessaire : il est bien peu probable, malheureusement, qu'un document d'archives intervienne jamais ici dans le débat; mais nous avons tout lieu d'espérer et d'attendre de ceux qui ont aujourd'hui la garde du chef-d'œuvre, une étude plus approfondie de la question. Que l'œuvre soit reconnue définitivement comme de Jean Fouquet, d'un Jean Fouquet plus mûr et plus puissant que le peintre du *Charles VII*, ou comme de l'un de ses émules tourangeaux, bourguignons ou provençaux, elle n'en restera pas moins toujours d'un intérêt capital pour l'histoire de la peinture en France au xve siècle et pour celle du portrait dans tous les temps.

P. V.

(1) *Revue de l'art ancien et moderne*, tirage à part. La peinture à l'Exposition des Primitifs français, p. 80.

(1) *Les Primitifs français*. Paris, Lib. de l'art ancien et moderne, p. 275 et suiv.

❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦ ❦

TROIS VASES EN CRAQUELÉ DE CHINE AVEC MONTURES DU XVIIIe SIÈCLE

Au Musée du Louvre

Planche 23.

Les collections du mobilier français du xviiie siècle au Musée du Louvre viennent de s'enrichir d'un très beau vase de Chine orné d'une monture en bronze ciselé et doré de l'époque de Louis XV, qui offre, en plus de sa valeur artistique, l'intérêt d'avoir pu reprendre sa place au milieu des deux aiguières qui l'accompagnaient autrefois.

Les trois pièces que nous reproduisons, inscrites sur les anciens inventaires du garde-meuble de la Couronne, formaient jusqu'en 1870 la riche garniture d'une cheminée d'un des salons du palais des Tuileries. Sauvées de l'incendie, avec les quelques objets de prix qui purent être mis en sûreté, elles se trouvèrent séparées par un hasard inexplicable. Tandis que les deux aiguières étaient comprises dans la série de meubles précieux et d'objets d'art déposés au Musée du Louvre par décision de la commission de la Liste civile et du Domaine privé le 12 septembre 1870, le vase du milieu rentrait au garde-meuble, qui bientôt l'envoyait au palais de l'Élysée. Nous avons pu aujourd'hui reconstituer au Louvre, tel qu'il l'était aux Tuileries, le très bel ensemble que forment ces trois vases.

Chacun de ces vases en porcelaine craquelée de la Chine, de couleur grise, appartient à cette série à laquelle les innombrables petites fêlures visibles à sa surface ont valu le nom de poterie truitée de la Chine. Aux extrémités et à la panse des lignes de rinceaux, avec deux masques de lions qui ornent les deux faces des vases, sont imprimées en relief sur une pâte très rugueuse, d'un brun ferrugineux. Tandis que les deux vases conservés anciennement au Louvre ont eu leurs cols coupés pour permettre au bronzier d'en faire des aiguières en leur donnant cette gracieuse monture avec une seule anse, le vase central est resté intact; la monture épouse exactement sa forme primitive.

Quand nous voyons avec quelle richesse on ornait de bronzes ciselés et dorés au xviiie siècle des vases de Chine comme ceux-ci, nous avons la certitude qu'au temps de Louis XV, les belles poteries de la Chine et du Japon jouissaient déjà d'une très grande estime auprès des amateurs d'objets d'art.

La monture des deux aiguières exposées depuis de longues années au Louvre — autrefois dans la salle orientale, au milieu des poteries de la Chine et de l'Extrême-Orient, ces dernières années dans la salle du mobilier de l'époque de Louis XV — a toujours passé pour un des plus beaux spécimens de l'art du bronzier du xviiie siècle.

Peu de vases montés ont été autant admirés et plus souvent copiés que ces deux aiguières. Williamson, qui le premier les publia (1), attribuait leurs bronzes à l'un des Caffiéri. L'opinion qu'émit Émile Molinier (2) à propos de cette attribution semble très juste. La pièce du milieu seule porte un poinçon (C couronné) dans lequel Williamson avait cru reconnaître la preuve de son attribution. Émile Molinier n'admet pas, avec juste raison, que cette marque du C couronné puisse être considérée comme la signature de l'un des Caffiéri, non plus que de Cressent, ni de tel autre sculpteur, fondeur ou ciseleur du xviiie siècle. On retrouve en effet ce poinçon aussi bien sur des bronzes qui ornent de très beaux meubles que sur d'autres de facture ordinaire; on le relève même sur des bronzes du commencement de l'époque de Louis XVI.

De plus, la pièce du milieu seule porte ce poinçon, et il est évident que la monture de ce vase central est toute différente des deux autres, par le dessin autant que par le travail des bronzes. Le motif d'ornement des deux aiguières est de style beaucoup plus purement rocaille que celui du grand vase. Sur les unes sont très heureusement

(1) [illegible] *nal.*

(2) [illegible] *siècles*, p. 135.

dessinées des touffes de roseaux, sur l'autre des roses sont jetées dans un motif de décoration plus lourd. L'exécution des bronzes semble de plus moins fine sur le vase nouvellement entré au Louvre, et ne paraît pas pouvoir être l'œuvre de l'artiste qui conçut les deux aiguières. Il est probable que les montures de ces trois vases, qui sont identiquement pareils, furent faites à la même époque par deux artistes bronziers différents.

Émile Molinier pensait que si l'on ne pouvait attribuer aux Caffiéri la monture de ces vases, il était permis de croire qu'ils étaient peut-être de Duplessis, et il s'appuyait sur la mention dans le Journal de Lazare-Duvaux d'une commande de montures en bronze à Duplessis pour orner deux urnes en porcelaine céladon. « Mme la marquise de Pompadour : La garniture en bronze doré d'or de deux urnes de porcelaine céladon, modèles faits exprès par Duplessis. 960 l. Juin 1754 (1). » S'agit-il de nos deux aiguières ? Cette courte mention ne nous permet pas de l'affirmer. Mais si c'est Duplessis qui fit exprès, cisela et dora ces deux montures, il est certain que le vase du milieu est de la main d'un autre artiste.

L'entrée au Musée du Louvre de cette très belle pièce sera certainement fort bien accueillie par tous ceux qui souhaitent de voir sauver à jamais des dangers de toutes sortes qu'ils courent chaque jour, les meubles rares et les objets d'art précieux qui ornent nos palais nationaux et nos ministères. Déjà plusieurs ministres ont eu la généreuse pensée d'envoyer au Louvre quelques-uns des meubles les plus admirés et les plus souvent étudiés de nos salles du mobilier français du XVIIIe siècle. Les ministres de la Guerre, de l'Intérieur et des Travaux Publics avaient déjà commencé l'œuvre si utile de sauver et de faire connaître au public les merveilles cachées dans leurs bureaux et dans leurs appartements : le vase du palais de l'Élysée était bien digne d'être inscrit sur la liste des objets d'art de prix, appartenant à l'État, auxquels le Louvre doit ouvrir ses portes.

Carle Dreyfus.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Portraits de Chassériau. — Outre le portrait de Lacordaire par Chassériau que nous avons signalé et qui a été acquis avec le concours généreux du baron Arthur Chassériau, toujours si dévoué à la mémoire de son parent, les musées nationaux se sont enrichis d'une autre toile du maître très intéressante également, sinon pour affirmer la qualité de son talent, au moins pour nous en révéler l'extraordinaire précocité. Il avait seize ans lorsqu'il peignit, en 1835, le portrait de Marilhat qui venait de rentrer du Caire. Ce portrait a été libéralement légué aux musées par Mme Cathrein, née Marilhat.

Croix de cimetière de la fin du XVe siècle. — C'est un ensemble décoratif extrêmement curieux et qui nous assurera la conservation d'un type de monument de plus en plus rare, que cette croix du cimetière de Saint-Léger-les-Troyes, ornée de têtes de morts et de magnifiques crochets de feuillages ajourés. La commune avait aliéné ce monument connu des archéologues champenois et plusieurs fois publié. Le vote du conseil des musées vient de l'empêcher de passer à l'étranger en le fixant au Louvre, où il tiendra une place importante au milieu de nos collections du moyen âge, lorsque les remaniements en projet auront permis à celles-ci de se déployer un peu plus à l'aise.

Collections japonaises. — Nous avons annoncé récemment le don que M. Marcel Bing avait fait au Louvre, en souvenir de son père, de deux peintures japonaises.

Le musée n'a pas manqué de prendre part aux enchères de vente de cette collection célèbre, afin d'augmenter la série de ses peintures, et de poursuivre ainsi le développement d'une collection déjà riche où conscience pourra être prise de l'art des grand peintres de l'Extrême-Orient.

(1) [illegible] *[illegible] de Lazare-Duvaux*, t. I. In[illegible]

Le paysage de *Sanselsou* (n° 825) évoque les grands aspects d'hiver d'un pays enseveli sous les neiges, à travers lequel cheminent des voyageurs courbés sous les rafales; peinture subtile et légère où sont si bien indiqués l'état de l'atmosphère et les lignes amollies par la neige.

Le petit paysage de *Géami* (n° 858) en blanc et noir, est d'une extraordinaire habileté. En quelques touches verticales d'encre de Chine sont indiqués les grands peupliers au bord d'une rive dont un trait sinueux marque la courbe gracieuse.

Après ces deux œuvres de l'École de Kano (xvie siècle), la peinture de *Massonobou* représentant trois acteurs nous montre quelles arabesques ont cherchées dans leurs compositions les peintres de l'Oukiyo-Yé au xviiie siècle, alors que les représentations théâtrales populaires allaient mettre à la mode des sujets que l'estampe allait reproduire à tant d'exemplaires.

La Société des Amis du Louvre, toujours si soucieuse de venir en aide au musée, a offert de son côté une admirable peinture de Shiuko (n° 856) où la marchande de paniers légendaire apparaît dessinée d'un trait si noble et si pur, et où transparaît tout le style et le caractère des Écoles chinoises.

Le musée acquérait encore une charmante sculpture de bois laqué, représentant un prêtre assis (n° 9) d'une grande vérité physionomique, à l'égyptienne, et un petit groupe en grès de Bizen (n° 342), ou deux acrobates sur le dos l'un de l'autre sont traités avec tout l'esprit que la main prestigieuse du potier devait apporter à ce genre de sculpture céramique.

⚜ ⚜ ⚜ **Objets prêtés par M. Doistau.** — Après s'y être longtemps refusé, le Musée du Louvre vient enfin d'accepter, comme le font depuis si longtemps les musées anglais, le prêt de collections particulières.

Le département des objets d'art a tenu à inaugurer ce système avec la collection d'un dévoué et sûr ami du musée, M. Doistau, afin de bien marquer que ce genre d'exhibition n'est tolérable qu'avec des collections de tout repos, composées d'objets dont l'étude comparative avec les objets similaires du musée peut être instructive, et dont la renommée, prise aux lieux mêmes qui les auraient abritées pour un temps, ne saurait augmenter la valeur.

La petite collection de M. Doistau tient en une vitrine, mais quelques-uns des objets d'ivoire, d'orfèvrerie champlevée limousine, ou de bronze, sont de première importance. Il est certaines vierges d'ivoire du xive siècle qui supportent très bien la comparaison avec quelques-unes des plus belles de leur série au musée, de même que certains reliquaires, certaines crosses ou certaines couvertures d'évangéliaires, aux émaux d'un splendide éclat.

M. Doistau avait tenu à y joindre un charmant petit tableau d'École allemande, représentant la Vierge adorée par un donateur, qui peut être attribuée avec toute vraisemblance au maître de la *Mort de Marie*, et une belle vierge de marbre du xive siècle français (vierge de l'Annonciation) que les visiteurs du Petit Palais en 1900 y avaient longuement admirée.

G. Migeon.

MUSÉE DE CLUNY ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘

Après l'installation des Collections Wasset, si heureusement revenues de l'École des Beaux-Arts où elles n'avaient que faire, installation qui n'est pas encore tout à fait terminée, mais le sera prochainement, on a mis en place au Musée de Cluny les objets légués par M. Dru, dont les libéralités posthumes ont permis par ailleurs, on le sait, l'acquisition du château d'Azay-le-Rideau. Outre quelques pièces d'orfèvrerie du moyen âge, ce sont une belle vierge française en pierre du xve siècle dont l'ample manteau se ressent de l'influence bourguignonne, et un *Couronnement de la Vierge* également en pierre qui paraît appartenir à l'art du nord de la France et au xive siècle.

Pour compléter ces séries de sculptures françaises dont l'intérêt s'affirme de plus en plus à tous les yeux, le conservateur a acquis récemment une autre Vierge du xive siècle, une tête de roi, fragment d'une figure décorative de la fin du xiiie, enfin une charmante Vierge champenoise du début du xvie siècle, et un curieux roi mage agenouillé qui appartient à l'art encore gothique dans certaines de ses parties de la seconde moitié de ce siècle.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘

Le Cabinet des Estampes est entré récemment en possession d'une riche série de gravures rela-

tives aux hommes et aux événements de 1771 à 1871, léguée par le baron de Vinck. Il vient en outre de recevoir de Mme Rolle un album de portraits exécutés par Isabey entre 1799 et 1804 et qui le représentent lui-même ainsi que plusieurs membres de sa famille et plusieurs de ses élèves.

MUSÉE DE TROYES. — L'œuvre de Paul Dubois

Le département de l'Aube a été particulièrement fécond au XIXe siècle en sculpteurs de haut mérite, qui ont tenu à honneur d'envoyer les plâtres originaux de leurs œuvres au Musée de Troyes. A la tête de ces sculpteurs s'était placé M. Paul Dubois, né à Nogent-sur-Seine en 1829, décédé à Paris en 1905. Depuis le *Saint Jean-Baptiste enfant* et le *Chanteur florentin*, il n'avait cessé d'adresser au musée les modèles de ses œuvres les plus célèbres et les plus remarquables, telles que les *figures du tombeau du général La Moricière* et le *Narcisse*. Le duc d'Aumale y avait ajouté le don de la statue équestre du connétable de Montmorency, dont l'exécution en bronze est érigée à Chantilly. Le plâtre original de la statue équestre de *Jeanne d'Arc*, dont une épreuve figure sur la place Saint-Augustin à Paris, a été offert au musée par M. Paul Dubois dans les derniers temps de sa vie, de telle sorte qu'on peut admirer dans la même salle, à la suite des deux statues équestres alignées à droite et à gauche, et au delà du *Chanteur florentin* et du *Saint Jean-Baptiste*, le monument reconstitué de La Moricière avec ses superbes statues d'angle.

Cet ensemble imposant a été complété l'été dernier, grâce à la pieuse générosité de Mme Paul Dubois qui a gratifié le musée des œuvres importantes du célèbre artiste qu'il ne possédait pas, le groupe d'*Alsace-Lorraine*, la *Vierge à l'enfant* de l'église de la Trinité, et la *Douleur*, modèle unique de la statue que l'artiste avait sculptée pour le tombeau de son père, à Nogent-sur-Seine. Plusieurs bustes, entre autres ceux du duc d'Aumale et de Paul Baudry, ont été joints à cet envoi. Et voici que Mme Dubois a mis le comble à ses libéralités en donnant, de concert avec son fils, à la Société académique de l'Aube, qui dirige le musée, toutes les œuvres de sculpture et de peinture, ébauches et études, qui garnissaient les ateliers de l'éminent artiste. La Société académique, pénétrée de reconnaissance, a fait aménager une salle spéciale pour les recevoir, et l'on pourra désormais voir et étudier au Musée de Troyes la collection la plus complète des œuvres de Paul Dubois, dans toutes les phases et les manifestations de son admirable talent, avec ses rares qualités de conscience, d'élégance, de style et de sentiment.

A. BABEAU.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS

On vient d'inaugurer, le 7 mai dernier, au Musée historique d'Orléans, en dehors de la collection de plaques de cheminées organisée par M. Dumuys, dont nous avons parlé dans un de nos derniers numéros, une série de soixante moulages d'enseignes encore existantes dans le vieil Orléans, et une exposition de broderies d'Antinoe rapportées d'Égypte par M. Gayet.

On saluera désormais aussi, au milieu de ce musée, un petit monument élevé à la mémoire de MM. Desnoyers et Herluison qui en furent les créateurs.

MUSÉE DE BESANÇON

Le Musée de Besançon vient de s'enrichir de l'admirable buste de Dalou, représentant la pittoresque figure du peintre comtois Jean Gigoux.

Ce buste va faire pendant à une autre effigie non moins remarquable du même auteur représentant Gustave Courbet.

C'est une bonne fortune pour un établissement d'art que de pouvoir montrer, à titre de documents iconographiques, de telles œuvres d'art. Combien, hélas ! en est-il en province, ou à Paris, dont on ne saurait en dire autant et où l'on en est réduit à honorer artistes ou bienfaiteurs par d'insipides effigies officielles, exécutées à la grosse.

MUSÉES DU PUY, DE GRENOBLE, DE NANTES ET D'AURILLAC

On ne soupçonne pas toujours les documents intéressants, parfois les chefs-d'œuvre, d'art italien que les envois de l'État, surtout ceux qui ont suivi la dislocation de la collection Campana, ont dispersés en ce siècle, un peu au hasard, à travers nos musées de province.

Dans un article paru récemment dans la *Revue archéologique* (mars-avril 1906), Mme Mary Logan-Berenson étudie un tableau exquis de l'école siennoise conservé au Musée Crozatier au Puy, qu'elle attribue, d'après des comparaisons très convaincantes avec plusieurs peintures conservées en

Italie, à Sienne, à Volterra, surtout au Musée de Pérouse, à Taddeo di Bartolo.

Elle profite de cette occasion pour énumérer les différents tableaux du même maître conservés dans des musées français, une petite *Crucifixion* du Louvre (n° 1622), un très beau triptyque de Grenoble (n° 372), une *Vierge en prières* du Musée de Nantes (n° 306) et une *Crucifixion* du Musée d'Aurillac (n° 28). Ce sont là avis précieux à recueillir pour les futures éditions des catalogues de nos musées.

MUSÉE DE BORDEAUX

Le Musée de Bordeaux renferme un portrait de Mme Junot, donné à la ville, en 1846, par Mme de Puthod, signé Do Pellegrini et daté de 1805, sur lequel le catalogue de la galerie girondine avoue ne posséder aucun renseignement. Tout au plus, insère-t-il que le précédent livret, dû à MM. Lacour et Delpit, dit que l'auteur de la peinture « se trouvait en Portugal à l'époque de l'occupation de ce pays par les Français ».

La toile, des plus intéressantes, montre la future duchesse d'Abrantès vêtue d'une robe de velours noir, assise dans un parc, au pied d'un arbre, en compagnie de sa fille, encore tout enfant, soulevant des deux mains un voile également noir qui lui donne un aspect légèrement fantasmagorique; à leurs côtés, se voit un petit chien.

L'œuvre d'un dessin distingué, assez naturaliste, peinte dans des tonalités claires, assourdies et éteintes, rappelle le faire des décorateurs italiens de la fin du XVIIIe siècle et même celui de Ingres, rapprochement qui, à première vue, peut paraître assez hétéroclite, mais qui l'est beaucoup moins si l'on réfléchit que Domenico Pellegrini, né à Venise en 1764, étudia son art, sous la direction des élèves de Luca Giordano et du Solimène, à Rome où il se trouvait en 1789, et qu'étant venu en pleine Terreur à Paris, il y avait rencontré L. David. Forcé par les événements de quitter la France, il reprit le chemin de la ville des lagunes où il ne resta guère puisque, un peu plus tard, on le trouve à Londres. Enfin, il se rendit à Lisbonne où il résida de 1803 à 1810, époque à laquelle il retourna en Italie. Pendant ces sept années de séjour en Portugal, en plus du portrait de Mme Junot, il représenta nombre de personnalités lusitaniennes dont on retrouve les effigies dans les demeures des anciennes familles portugaises. P. L.

MUSÉES DE TARBES, DE BAGNÈRES-DE-BIGORRE ET DE BAYONNE

Qui croirait que Jongkind, ce précurseur des Indépendants, sans parti pris, sans idées arrêtées d'avance, épris avant tout de vérité, est représenté dans nos musées de province? Les collections municipales de Tarbes, de Bagnères-de-Bigorre et de Bayonne renferment cependant des toiles de lui et même depuis fort longtemps, les unes depuis près d'un demi-siècle, les autres depuis plus de vingt-cinq ans, c'est-à-dire bien avant que le merveilleux et pauvre grand artiste hollandais ait été universellement reconnu et admiré comme un maître.

A Tarbes se trouve une délicate *Marine*; à Bagnères, une *Vue des Tuileries* et *La Fabrique* — effet de nuit, — toutes deux très justes d'effet, très vraies; mais néanmoins d'un faire moins libre, moins primesautier, d'une tonalité moins vibrante que celles de ses œuvres postérieures.

Ces trois peintures ont été données à ces galeries provinciales, à la fin du second Empire, par Achille Jubinal, alors député des Hautes-Pyrénées, qu'on ne saurait assez louer d'avoir su discerner ce que promettait et était déjà Jongkind que personne, ou peu s'en faut, ne comprenait alors. Il ne faut pas oublier que l'artiste, quoique ayant obtenu une médaille de 2e classe au Salon de 1852, fut un des refusés de celui de 1863, en compagnie de Whistler, Vollon, Harpignies, Chintreuil, Fantin-Latour, Alphonse Legros et autres.

Au Musée de Bayonne — ancienne collection municipale indépendante du Musée Léon Bonnat — figurent deux toiles de Jongkind: une *Marine* et une *Vue de Malines*. La *Marine* est un effet de lune, plutôt un effet de soleil couchant sur une rivière sillonnée d'embarcations; elle donne une impression mélancolique avec ses nuages d'or noyés de frissonnantes vapeurs argentées; la *Vue de Malines* est un effet de neige: sur le canal glacé, dont une rive est occupée par un moulin à vent, glissent de nombreux patineurs; ce sont les mêmes que nous retrouvons dans maintes œuvres du peintre, avec leur allure si primesautière et si originale, évoluant sous un ciel triste et voilé. Cette dernière est malheureusement très craquelée.

Les deux toiles du Musée de Bayonne — inutile de le dire — sont, comme celles de Tarbes et de Bagnères, des dons d'un amateur.

P. L

OIRON

Le Château. — La Collégiale. — Les Tombeaux.

(Planche 24.)

Le touriste, qui vient d'accomplir le traditionnel pèlerinage des bord de la Loire, fera bien de le compléter par une visite au château et à la collégiale d'Oiron, distants d'une demi-lieue de Pas-de-Jeu, sur la ligne du chemin de fer de Loudun à Thouars.

Peu de châteaux, en effet, ont conservé, comme celui d'Oiron, l'empreinte des grands personnages qui y ont étalé leur faste et leur goût des arts, depuis le sire de Boisy, précepteur de François Ier, jusqu'à Mme de Montespan qui vint abriter sa pénitence et ses regrets dans la monotonie des plaines poitevines. Si l'on peut regretter que des remaniements successifs aient enlevé à la vieille demeure l'unité qui fait d'Azay, de Chenonceaux ou de Chambord de véritables personnalités architecturales, il n'est pas sans intérêt de retrouver juxtaposées une œuvre du xvie siècle et une reconstruction du xviie siècle, conservées l'une comme l'autre sans restauration jusque dans les moindres détails de leur décoration intérieure.

Quant à la collégiale, c'est une des plus gracieuses conceptions de cette Renaissance poitevine, fille de la Touraine et de l'Anjou, qui sema dans les chapelles seigneuriales les trésors de sa jeune sculpture, et notamment, chose curieuse, sous la conduite de trois femmes : Hélène de Hangest, à Oiron ; Gabrielle de Bourbon, à Thouars ; Jacqueline de Longwy, à Champigny.

L'aspect du château, avec son grand corps de logis flanqué de pavillons carrés et ses deux longues ailes terminées par des tours, qui viennent s'y souder à angles droits, dégage la froideur des constructions du grand siècle. Ses dimensions, qui lui donnent des allures de petit palais, sa vaste cour d'honneur, ses douves, ses terrasses, témoignent des goûts fastueux d'Artus Gouffier, le grand maître de France, qui en conçut les plans, et de son fils Claude, le grand écuyer qui en fit exécuter les travaux de 1530 à 1550 environ. Mais l'ouvrage primitif a presque entièrement disparu sous les remaniements du xviie siècle. Il n'en reste qu'un bel escalier à noyau évidé, une petite chapelle, et le grand bâtiment de l'aile gauche.

Celui-ci, du moins, ne manque pas d'allure avec sa galerie voûtée en forme de cloître, dont les neuf arcades s'appuient sur des piliers en spirales faisant saillie extérieure et formant la base d'élégants contreforts. Au-dessus règne une grande galerie, dont les fenêtres en partie murées correspondent aux arcades. Une frise à la devise des Gouffier : *Hic terminus hæret*, court le long des mansardes. Malheureusement, cette façade qui comportait, selon la coutume du temps, d'importantes additions de terre cuite et de marbre, a perdu son plus bel ornement. Les niches à couronnement prismatique qui surmontent chaque pilastre sont veuves des termes en terre cuite qu'y avaient dressés les maîtres de l'œuvre. Le Musée de Sèvres en a recueilli un. Les autres, ruinés par le temps ou enlevés par le commerce de la curiosité, ont disparu. Neuf médaillons de marbre, incrustés dans le mur, sur l'allège des fenêtres, ne compensent pas cette perte. Les profils de Néron, de Trajan, de Marc-Antoine et autres empereurs romains qui se succèdent entre les contreforts donnent une idée médiocre du mérite de l'Orléanais Mathurin Bomberaut, pourtant assez connu par ailleurs, qui les aurait taillés en 1551.

A l'intérieur, le goût du grand écuyer pour l'antiquité s'est donné libre carrière dans les grandes fresques de la galerie, empruntées à l'*Énéide*, et qui sont encore d'un grand effet décoratif malgré leur dégradation lamentable. Toute la salle a gardé ses peintures du temps. C'est un très rare ensemble de décoration intérieure Henri II, avec un plafond surchargé de monogrammes, de devises, d'emblèmes, de fleurs, de petits paysages, une cheminée monumentale entièrement peinte, un parquet de petits carreaux vernissés dessinant des labyrinthes.

Le reste du château, accommodé au goût de Versailles à partir de 1669 par le duc de la Feuillade, ne mérite qu'une visite rapide. Après ces élégantes reliques de la Renaissance, le grand plafond du xviie siècle, surchargé d'or et d'azur, avec ses guirlandes, ses amours, ses caissons encadrant de



Garniture de vases en craquelé de Chine avec montures du XVIIIe siècle.

(Musée du Louvre.)

médiocres peintures, brille plus par la richesse que par le bon goût de sa décoration. Mais La Feuillade eut du moins l'esprit de respecter le petit cabinet des Muses que son beau-père, le duc de Roannez, avait fait peindre pour Claude-Éléonore de Lorraine, peut-être par Jacques Bellange, le décorateur du palais des ducs à Nancy.

Si l'œuvre des architectes de François Ier et de Henri II a été si mal respectée au château, on la retrouve du moins dans son intégrité à la collégiale, où ils ont prodigué une ornementation du goût le plus pur et le plus délicat. Le plan de l'édifice, les fenêtres, les contreforts, la base de la tour sont encore conçus d'après les anciennes méthodes. Tout sent encore le gothique flamboyant qu'était habitué à employer l'architecte inconnu, choisi par Artus Gouffier en 1518, quand il fonda sa collégiale. Mais au cours des travaux, la Renaissance fait son entrée en Poitou ; les La Trémoille bâtissent la Sainte-Chapelle de Thouars, l'amiral de Bonnivet commence ce château somptueux que Brantôme qualifiait « le plus superbe édifice qui soit en France ». L'art nouveau gagne le maître de l'œuvre de la collégiale. A peine la dédicace a-t-elle eu lieu, en 1526, que le chœur voit s'établir, de chaque côté, des oratoires destinés au seigneur et à sa famille; en avant de l'abside une riche clôture, dont le centre est occupé par l'autel, se déploie dans toute la largeur ; la façade ouest est refaite presque en entier d'après le nouveau style. En 1540, il ne reste plus qu'à mettre la dernière main au grand portail, et partout s'étale une richesse de décoration incroyable, où l'on retrouve la main des artistes de Thouars, de Champigny et de Bonnivet. Il n'est pas téméraire d'attribuer à ces maîtres inconnus et charmants l'entrée seigneuriale du côté du parc, les portes des chapelles du sanctuaire avec leurs doubles arcades réunies par un seul pendentif, les médaillons minuscules encadrant le rétable de Saint Jérôme, aussi finement ciselés que des plaquettes de bronze italiennes.

Une attribution, mieux fondée encore, regarde les tombeaux de marbre qui occupent les bras du transept, et qui à eux seuls méritent le déplacement du touriste.

Les La Trémoille avaient commandé au célèbre Martin Claustre, pour leur chapelle de Thouars, des mausolées qui faisaient l'admiration des contemporains. Les Gouffier, leurs rivaux, voulurent non seulement les égaler, mais les surpasser. Ils s'adressèrent, selon toute probabilité, au maître italien établi en Touraine depuis déjà de longues années et naturalisé français depuis 1513, qui jouissait alors de la plus haute réputation, grâce au monument de Louis XII qu'il venait d'achever à Saint-Denis. Hélène de Hangest confia à Jean Juste les tombeaux qu'elle voulait élever à son mari et à sa belle-mère, Philippe de Montmorency. Le grand artiste, peut-être déjà aidé de son fils qui lui succéda plus tard, tailla dans le plus pur carrare ces deux admirables cénotaphes, où l'on retrouve non seulement le caractère général de l'art italien, mais plusieurs détails qui semblent empruntés au célèbre tombeau de Louis XII. En 1539, il avait terminé le monument d'Artus Gouffier. Le gisant, en cotte d'armes, un coussin sous la tête, comme dans les chefs-d'œuvre, malheureusement disparus, de Martin Claustre, reposait sur un soubassement à l'antique, avec des niches où tous les membres de sa famille, chacun avec les attributs de sa charge, tenaient lieu de pleureurs. A côté, Philippe de Montmorency, dans ses longs vêtements drapés avec une rare recherche de style, présente une allure plus particulière, plus italienne et plus classique (1).

Dans les soubassements, à côté de ces deux belles figures, qui, malgré les mutilations des protestants de Dandelot, dégagent encore une si fière impression de noblesse, apparaît la collaboration d'un talent inférieur et du reste s'éloignant davantage des traditions italiennes. C'est très probablement Jean II Juste, dont le faire se reconnaît à des détails de décoration reproduits dans le monument de Claude Gouffier, son œuvre certaine et datée par une quittance de 1559.

Pour ce troisième tombeau, l'imagier avait sans doute exécuté une double sépulture, celle du grand écuyer et celle de sa femme. Mais le monument de Françoise de Brosse a disparu. Nous n'avons plus à admirer que celui du mari, cadavre nu sur un linceul, d'un art aussi puissant, quoique de proportions plus réduites que celui d'Artus.

En revanche, nous possédons, sans doute aussi de la main de Jean II, le tombeau de l'amiral Bonnivet, revêtu d'une cotte à ses armes, les pieds reposant sur un lion. Mais cette statue de marbre

(1) Nous reproduisons ci-contre le détail de cette statue qui n'est pas suffisamment connue à notre gré et n'est [illegible]

blanc, sur un cénotaphe de marbre noir orné de médaillons, est de modeste apparence, et l'on se demande vraiment pourquoi Claude Gouffier a mesuré si parcimonieusement l'hommage rendu à la mémoire du combattant de Pavie.

D'intéressantes œuvres de peinture mériteraient également d'attirer l'attention dans cette collégiale, si leur état de dégradation permettait de les mieux distinguer. Mais les ouvrages des architectes et des sculpteurs suffisent pour conserver à ce petit bourg du Poitou le renom que lui avait valu l'attribution, probablement erronée, d'un atelier céramique fameux qui n'y a sans doute jamais travaillé et pour justifier la visite de l'artiste et de l'archéologue.

Henri Clouzot.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜ ⚜ ⚜ Nos lecteurs ont été renseignés dans notre dernier numéro sur la *question du théâtre d'Orange*, et, s'ils ont été convaincus par les réflexions de M. L. de Fourcaud, ils seront certainement heureux d'apprendre que la Commission des Monuments historiques tout entière partage le sentiment de notre éminent collaborateur. Voici en effet, d'après le procès-verbal officiel de ses séances, le vœu qu'elle a exprimé dans sa dernière séance :

« *La Commission, estimant que les travaux exécutés jusqu'ici au théâtre antique d'Orange sont largement suffisants pour permettre les représentations extraordinaires qui peuvent y être organisées, exprime le vœu qu'il n'y soit plus exécuté aucun travail nouveau de restauration.* »

⚜ ⚜ ⚜ **Dégagement de la cathédrale de Reims.** — On poursuit les travaux de démolition des bâtiments d'administration qui, en arrière du Palais de Justice, venaient border la place du parvis devant la grande façade de la cathédrale rémoise. Il semble n'y avoir rien à regretter dans ces bâtisses grises, médiocres et laides, et cependant on ne laisse pas de ressentir quelque inquiétude à la pensée de la façade officielle qui va venir accompagner de ce côté le merveilleux portail gothique, et l'on ne sait que souhaiter de préférence d'un voisinage immédiat disparate et compromettant ou d'un recul, certainement contestable en principe, isolant comme dans un désert le morceau d'architecture que devaient venir enserrer plus intimement autrefois les constructions laïques groupées à son ombre, mais plus respectueux en somme, et plus raisonnable, sinon plus logique.

⚜ ⚜ ⚜ Parmi les derniers classements de *monuments historiques* on signale celui des ruines du château féodal de Bressieux (Isère), dont les parties les plus anciennes remontent au XIIe siècle.

⚜ ⚜ ⚜ La commission du Vieux-Paris s'est préoccupée récemment de faire conserver par la photographie, par le dessin et par la peinture quelques aspects de l'ancien *couvent de l'Abbaye aux Bois* qui doit disparaître bientôt, et en particulier l'appartement qu'y occupa Mme Récamier. Ces divers documents seront réunis au musée Carnavalet.

⚜ ⚜ ⚜ Le *Monument de Desaix* dû au sculpteur Fortin, qui orna jadis la place Dauphine à Paris, vient d'être cédé par la ville à la municipalité de Riom. Ce monument de style classique surmontait une fontaine et n'était pas sans intérêt historique et artistique. C'est une opération assez étrange que cette cession d'un monument qui appartient déjà au passé d'une ville, à une autre cité moins fortunée et... moins riche en statues commémoratives.

⚜ ⚜ ⚜ **Exposition rétrospective organisée à Chartres par la Société archéologique d'Eure-et-Loir.** — La Société d'archéologie d'Eure-et-Loir a célébré son cinquantenaire, du 14 au 27 mai dernier.

Parmi les attractions diverses préparées pour les congressistes était une exposition rétrospective d'objets chartrains ou ayant séjourné dans le département depuis un temps immémorial, dans des collections privées. Malgré les difficultés nombreuses soulevées par ces conditions exclusives, la société a pu réunir en son hôtel de la rue Saint-Pierre un certain nombre d'objets de valeur.

Cette exposition fugitive ne devant pas avoir de catalogue, et les objets qui la composent devant rentrer pour fort longtemps peut-être dans des collections privées, nous avons cru devoir signaler ceux qui, au hasard d'une visite rapide, nous ont paru mériter d'être notés comme dépassant la portée d'un simple intérêt local :

Collection préhistorique de M. Fouju. — Série d'objets gallo-romains de M. Bonnard. — Collection de monnaies de Chartres et de Châteaudun, de M. de Ponton d'Amécourt. — Un vitrail du commencement du XIIIe siècle ($0^m,40 \times 0^m,50$) appartenant à M. Lorin, et représentant la Vierge Noire. Ce vitrail, en parfait état, est l'un des plus anciens vitraux à figures connu. — Deux croix processionnelles du XIIIe siècle à M. l'abbé Dubois. — Une petite tête d'homme du XIIIe siècle en pierre finement sculptée, provenant de la cathédrale, à Mme Veuve Piebourg ; très remarquable. — Une très belle collection de sceaux et contre-sceaux de Chartres et de Beauce, de MM. Gillard, Corbin, etc.

Chef reliquaire du XVIe siècle, à M. A. Mayeux, déjà exposé aux Primitifs français sous le n° 331. Bois sculpté et peint. — Un dextre reliquaire bois peint XVIe siècle ; un *Couronnement de la Vierge* ; une *Mise au tombeau* également en bois peint du XVIe siècle, de M. Béthouart. — Un *Saint Martin* en albâtre, XVIe siècle, d'un bon style, malheureusement un peu mutilé ($0^m,15$), provenant du Mesnil-Thomas, appartenant à M. Lhopiteau.

Un prédicateur ou docteur en chaire avec un disciple debout (hauteur : $0^m,25$), très remarquable bois sculpté et peint du XVIe siècle, d'une grande finesse d'expression, origine inconnue, classé sous le n° 484, sans nom de propriétaire. — Le *Martyre de saint Étienne*, très bel émail sur verre du XVIe siècle appartenant à M. Lorin.

Quatre tapisseries des Flandres, représentant des scènes bibliques, propriété de M. Maugin. — Deux remarquables portraits de famille : Duval Le Beroy et sa femme, époque Louis XIII, conservés dans leurs cadres. — Deux autres portraits de famille, époque Louis XV, exposés par M. Maugars, de Dreux. — Portrait de Maximilien de Béthune, appartenant à M. Garnier. — Deux dessus de porte provenant du château de Crécy, à la marquise de Pompadour ; grisailles non signées, à M. Lhopiteau.

La partie bibliographique est représentée par de nombreuses pièces intéressantes, et principalement par : le rouleau mortuaire de Gui Ier, abbé de Saint-Père, 1241, le plus long rouleau mortuaire connu ; — les *Heures de Chartres* de Simon Vostre de 1506 ; — les *Heures de Chartres* de Simon Vostre de 1507 ; — les *Heures de Chartres* de Thielman Kerver, 1556, appartenant à M. Champagne, de Dreux.

De très belles reliures aux armes de Godet des Marets, 1690 ; de Lubersac, 1790 ; Rosset de Fleury, 1746 ; d'un abbé de Tyron, XVIIIe siècle ; de Noailles, XVIIIe siècle ; de Mme de Pompadour, à Crécy ; de Rostaing de Brou ; de Gaston d'Orléans, duc de Chartres ; du Prieur de Belhomer ; de l'abbé de Coulombs ; d'Abondant ; de Maillebois. Presque toutes ces reliures appartiennent à M. Champagne, de Dreux.

Tels sont les principaux objets beaucerons et chartrains exposés pouvant avoir un intérêt autre qu'un simple souvenir local. Nous avons omis intentionnellement tous les objets appartenant à la Société d'archéologie et qui resteront exposés dans son musée permanent, comme ceux prêtés par le Musée de Chartres. Le tout formait un ensemble extrêmement honorable, dont on doit féliciter principalement M. Denos, l'organisateur de l'exposition du cinquantenaire.

Albert MAYEUX.

⚜ ⚜ ⚜ **Exposition de la Broderie, de la Dentelle et de l'Éventail au Musée des Arts décoratifs.** — L'Union centrale des Arts décoratifs a ouvert le 1er juin, au Pavillon de Marsan, sa première exposition d'art appliqué ancien et moderne. La Broderie, la Dentelle, l'Éventail formaient le programme de cette manifestation qui se terminera le 15 juillet. Il ne pouvait être question de montrer dans le hall de pierre du Musée, et dans cinq salles du rez-de-chaussée, une histoire complète de ces arts divers, mais seulement de rapprocher de belles œuvres anciennes ce que l'art et l'industrie parisienne produisent de plus parfait de nos jours. Robes d'apparat, vêtements religieux, tentures d'appartements inspirés des styles anciens ou conçus selon les principes de l'art moderne, dentelles de Bayeux, d'Auvergne ou de Lorraine offrent comme la synthèse du décor et de la technique des artistes contemporains. Et il est intéressant de constater que ceux-ci sont dès à présent en possession de

formules décoratives dont l'élégance et la fantaisie peuvent être opposées aux arabesques et aux rinceaux inspirés des styles anciens.

Deux vitrines présentent, au centre de la grande nef du musée, l'histoire de l'éventail pendant le XIXe siècle, tandis que sur les murs, des feuilles peintes ou lithographiées par les artistes de toutes les écoles montrent avec quel agrément ont été représentés dans le cadre traditionnel de l'éventail des scènes ou des décors qui fixent d'une amusante façon le goût et les mœurs d'une époque.

Dans les salles latérales se développe, sur un plan similaire, la série des broderies empruntées aux collections de MM. Chatel et Tassinari, Wassermann, Trouvé, de Poles, Lebaudy, Arthur Martin, Georges Hœntschel, Forgeron, Marquereau, Fenaille, Alavoine, Stora, etc. L'art gothique français et flamand, l'art espagnol et italien du XVIe siècle, les nobles rinceaux du XVIIe siècle français, les fines broderies au crochet du XVIIIe y figurent dans la variété de leurs procédés divers avec quelques-uns des décors composés pour le vêtement masculin ou féminin, sans oublier l'unique collection de gants prêtée par Mme François Flameng.

La curiosité du visiteur ira également à ces documents inédits sortis des cartons de la maison Brocard qui nous montrent les dessins des broderies du manteau du sacre de Napoléon Ier et du trône de Louis XIII, du carrosse du sacre de Charles X et celui du baptême du duc de Bordeaux, de la sabretache du prince Eugène et du képi du duc d'Aumale, qu'accompagnent dans une vitrine-table les livres de comptes de ces brodeurs officiels, où se lit sur une page le prix des abeilles d'or du trône impérial et sur une autre celui des fleurs de lis qui les avaient remplacées.

Dans la salle voisine consacrée à la dentelle, une incomparable série de grandes pièces en point de France, d'Alençon, d'Argentan et d'Angleterre sera une révélation pour ceux qui s'intéressent à un art et à une industrie auxquels la Société de la Dentelle de France, qui a si utilement travaillé à la réunion de toutes ces merveilles, voudrait rendre le lustre et la splendeur dont le passé nous a laissé de si magnifiques témoignages.

Là encore des collections comme celles de Mmes Jules Porgès, marquise de Lambertye, comtesse de Valencia, Martin Rikoff, Doistau, Achille Fould, comtesse Renée de Béarn, duchesse de Mouchy, Beer, marquise Arconati Visconti, comtesse Jean de Castellane, Lescure, Blanck, etc., etc., ont permis de réunir des pièces uniques encore jamais exposées.

La série des éventails anciens n'est pas moins intéressante. La collection Denormandie qui présente en pièces de premier ordre toute l'histoire de cet accessoire de la toilette féminine, les feuilles incomparables de la collection Chappey et Bisson, l'artistique collection de Mme Delorme, qui contient des chefs-d'œuvre, avec quantité d'autres pièces isolées libéralement prêtées, forment un ensemble où l'art français apparaît dans toutes ses qualités de grâce et de mesure. Car si la composition de ces scènes variées de mœurs et d'histoire, de ces pompeuses mythologies et de ces aimables bergeries méritent d'être admirées, il faut remarquer également ces montures charmantes, où l'ivoire et la nacre, l'écaille et l'or se combinent avec une fantaisie toujours renouvelée pour servir de soutien à ces fragiles merveilles. N'oublions pas enfin de citer dans cette rapide énumération les éventails japonais, à MM. H. Vever, Tronquoy et Marteau d'un décor si précieux où sur des fonds d'or se détachent, quelquefois stylisées, le plus souvent au naturel, les plus exquises décorations florales.

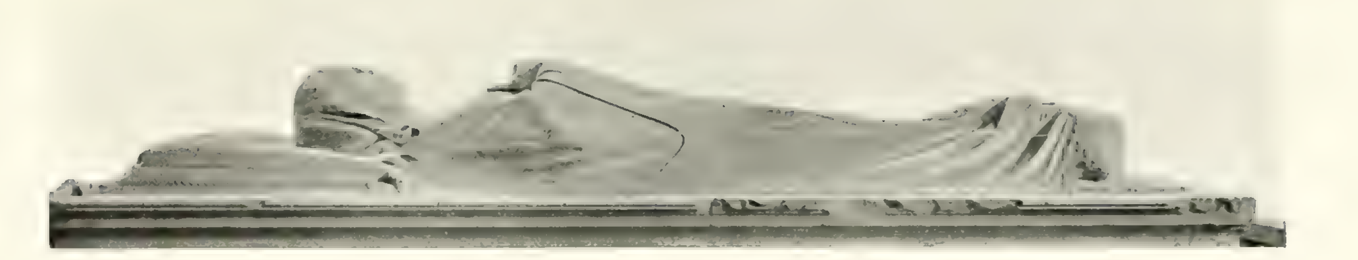
Cette exposition est la première d'une série où passeront successivement sous les yeux du public les productions les plus parfaites de la parure et de l'ameublement ancien et moderne.

L. METMAN.



Corbeil. Imp. Crété.

Le Gérant : H. LAURENS.



Statue funéraire de Philippe de Montmorency.



Monument d'Artus Gouffier. Monument de Philippe de Montmorency.

Tombeaux de la collegiale d'Oiron (Deux-Sèvres).



L'enfant Ploutos.

Fragment antique en marbre.

(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments
DE FRANCE

L'ENFANT PLOUTOS

Don de la Société des Amis du Louvre

(Planche 25.)

La Société des Amis du Louvre a eu récemment la bonne et généreuse pensée d'offrir au département des antiquités grecques et romaines une petite tête d'enfant fort intéressante, sur laquelle il semble utile d'attirer l'attention des amateurs et des érudits.

Haute seulement de $0^m,13$, elle a été taillée dans un morceau de marbre blanc, à grains serrés, qui ressemble assez à du pentélique. Elle provient d'une statuette en ronde bosse qui représentait un petit enfant de trois ou quatre ans au plus. Comme elle a été séparée du corps du bambin juste au-dessous du menton, le cou a presque entièrement disparu. Il en reste assez cependant pour reconnaître à peu près le mouvement que le sculpteur avait voulu donner à la tête : elle était légèrement tournée vers la droite et un peu levée, comme si le regard de l'enfant avait été dirigé vers une figure de plus grande taille, placée à côté de lui.

L'origine de cette tête est connue. Trouvée au Pirée, elle fut donnée en 1855 par le roi de Grèce au commandant d'infanterie de marine H. Cornu ; elle passa plus tard à son frère, puis à son neveu M. Henri Cornu, caissier à la Banque de France, entre les mains duquel elle se trouvait depuis une trentaine d'années.

Fort heureusement, le hasard a préservé cette jolie tête, dont le nez est resté intact. Les petites dégradations qu'elle a subies — un léger coup de pointe sur le front et une écorchure au bas de la joue gauche — n'altèrent en rien le charme de ce visage enfantin, auquel l'artiste a su donner une expression particulière de vie : la tendresse s'y mêle à la grâce ; la joie y est nuancée d'un sentiment quelque peu malicieux. L'ensemble de la physionomie est rendu d'une manière fort naturelle : sur les lèvres se dessine un sourire ; le front est légèrement bombé et le marbre savamment uni donne à cette partie haute du visage l'aspect véritable d'un front très enfantin ; les pommettes des joues se soulèvent ; les yeux sont légèrement bridés, le regard caressant s'anime sans effort. Une tresse de cheveux, symbole de l'enfance, part du milieu du front et descend jusqu'à la nuque. Comme sur la tête du petit Dionysos, porté sur le bras de l'Hermès d'Olympie, les cheveux cachent entièrement les deux oreilles et les couvrent en retombant sur elles en masses bouclées. Mais sur la tête du Pirée, les boucles sont très sommairement indiquées ; le sculpteur ne s'est pas attardé à les rendre en détail. Ce n'est pas qu'il ait attaché moins d'importance à la chevelure qu'au reste de son œuvre, car il avait pris soin de la rehausser par l'adjonction d'une bandelette ou d'un lien de métal (*redimiculum*), malheureusement disparu, dont l'existence est rappelée aujourd'hui par trois trous bien visibles, l'un au-dessus du front et les deux autres derrière les oreilles. Ces trous indiquent en effet les points d'attache de l'ornement qui entourait la tête.

S'il m'était permis d'émettre une hypothèse au sujet de cette tête, je dirais volontiers que la statuette dont elle provient faisait partie d'un groupe. Parmi les groupes antiques dans la composition desquels entrait un enfant, les plus célèbres sont ceux d'Eiréné et de Ploutos, d'Hermès portant l'enfant Dionysos, du Silène à l'enfant. C'est à une

réplique du premier que je rattacherais cette tête enfantine, qui paraît bien avoir le sourire attirant, presque provocant, qu'on souhaite au dieu de la Richesse.

En 375, après la victoire de Timothée à Leucade, après la conclusion de la paix entre Athènes et Sparte, les Athéniens instituèrent des sacrifices annuels en l'honneur d'Eiréné, la déesse de la Paix. Un groupe symbolique de la Paix protégeant la Richesse, allégorie bien placée dans une ville où pour beaucoup de citoyens ces deux mots représentaient toute la politique, fut consacré au nom de l'État, près du Portique des Eponymes. Pausanias en parle à deux reprises; il nous apprend même le nom du maître qui fut chargé de l'exécution de cette œuvre importante dont l'original était probablement en bronze. Cet artiste s'appelait Céphisodote et il était le père de Praxitèle.

Un groupe en marbre trouvé à Rome, groupe aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Munich, est considéré comme une copie fidèle de l'œuvre de Céphisodote : la Paix y est représentée sous les traits d'une jeune femme drapée, pleine de dignité et de noblesse, inclinant doucement la tête à gauche vers un enfant qu'elle tient sur le bras. La tête de l'enfant est rapportée et provient d'une figure d'Amour. Une légère draperie entoure les hanches du petit garçon qui, avec un mouvement plein de vie, tend la main droite vers le menton de sa nourrice.

Des monnaies de Cyzique et d'Athènes sur lesquelles se rencontre la copie d'un groupe presque exactement pareil donnent une idée précise de la façon dont celui de la Glyptothèque aurait dû être restauré, avec un sceptre dans la main droite de la déesse et une petite corne d'abondance au bras de l'enfant. Ploutos symbolise l'inépuisable fertilité de la terre; la corne d'abondance est son attribut naturel, mais la Richesse ne peut se développer que sous la protection de la Paix.

Sans parler d'une seconde copie du même groupe qui fut découverte à Athènes au XVII[e] siècle et détruite vers 1672, une réplique du Ploutos provenant du Pirée se trouve maintenant au Musée d'Athènes; une autre est conservée au Musée de Dresde. La tête offerte à nos collections nationales par la Société des Amis du Louvre appartenait, je le crois bien, à une troisième réplique de l'enfant Ploutos, datant de la renaissance de l'art attique à la meilleure époque romaine. Si cette opinion se confirme, on voit quelle est, pour l'histoire de la sculpture grecque, l'importance du don de la Société des Amis du Louvre.

La provenance du Pirée est certaine; elle ne peut que confirmer notre hypothèse. Quant à l'objection qui pourrait se produire au sujet du lien de métal placé dans la chevelure et qui ne se retrouverait pas traité de la même façon sur d'autres répliques connues, elle ne peut être prise en considération. On sait en effet avec quelle liberté travaillaient les copistes dans l'antiquité et combien les adjonctions de ce genre étaient fréquentes. On a retrouvé à Olympie la tête originale du petit Dionysos qu'Hermès portait sur son bras : dans l'œuvre même de Praxitèle cette tête d'enfant n'est pas entourée d'un lien fleuri, et cependant ce lien fleuri existe sur une réplique de la même tête conservée à Rome, au Musée des Thermes.

J'ajoute encore un mot. Une intéressante variante du groupe de Munich est exposée au Louvre dans la galerie des empereurs (salle d'Auguste). Elle est connue sous le nom de *Messaline portant Britannicus*. L'enfant, dont la tête est moderne, est de dimensions très petites. On se rendra parfaitement compte en l'examinant, de ce que pouvaient être dans l'antiquité les répliques plus ou moins libres des œuvres célèbres. Le groupe de la salle d'Auguste est certainement une imitation du groupe de Céphisodote dans laquelle la Paix et la Richesse sont devenues une dame romaine avec un enfant qu'elle porte sur le bras.

HÉRON DE VILLEFOSSE.

♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠

UN BAL DU DUC DE JOYEUSE

Au Musée de Versailles

PLANCHE 26.

Le Musée de Versailles a reçu, en novembre 1905, de M. Georges Sortais, l'érudit peintre expert, un don des plus précieux. C'est une peinture d'assez grandes dimensions (H. 1,22 × L. 1,85), anciennement reportée sur toile, qui représente le *Bal donné, en 1581, à la cour de Henri III, à l'occasion du mariage d'Anne, duc de Joyeuse, avec Marguerite de Lorraine*. Le Louvre possède du même sujet une composition identique, mais traitée en de minuscules proportions, sur cuivre (n° 1035, H. 0,41 × L. 0,65). Sans discuter la question assez délicate de priorité de l'une de ces œuvres sur l'autre, il suffira de dire, pour marquer l'importance du tableau de Versailles, qu'il est l'exact pendant d'un autre *Bal* exposé au Louvre sous le n° 1034 (H. 1,20 × L. 1,83) et que nous reproduisons ci-contre. Il y eut d'ailleurs, à cette époque, un certain nombre de compositions de ces *Bals* royaux, peintes ou gravées. Une d'elles, de peinture inférieure à la nôtre, se voit au Musée de Blois. Il vaudrait la peine de rechercher l'origine, et de tenter un classement de ces curieux tableaux mi-réalistes, mi-historiques, dont un des attraits, et non le moindre, à nos yeux, réside dans le détail minutieux des costumes.

Les deux tableaux du Louvre, qui furent jadis exposés à Versailles, ont fait partie de la collection Gaignières, et voici la notice rédigée par Gaignières lui-même sur le panneau n° 1035, telle qu'elle se trouve reproduite à la page 89 du savant travail de Charles de Grandmaison, *Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits :*

BAL DES NOCES D'ANNE, DUC DE JOYEUSE
EN OCTOBRE 1581

« C'est luy qui dance avec Marguerite de Lorraine, sœur de la reine, qu'il espousa en octobre 1581. Il est sans cordon bleu ; il ne le reçut que le 1er janvier 1583. Le roi Henri III est assis sous le dais; auprès de luy, la reine Catherine de Médicis, et ensuite la reine Louise de Vaudemont, sa femme.

« Derrière, et à côté de la chaise du roy, est Henri de Lorraine, duc de Guise, avec le cordon bleu qu'il avoit eu dès le 1er janvier 1580. Après luy est Charles de Lorraine, duc de Mayenne, sans cordon bleu, et il ne le fut que le 1er janvier 1583. Suit Charles de Lorraine, duc d'Aumale, avec le cordon bleu qu'il avoit eu dès le 1er janvier 1579. Ensuite est François de Luxembourg, duc de Piney, avec le cordon bleu qu'il avoit eu le 1er janvier de la mesme année 1581.

« A costé du roy est Mme de Bar, sa sœur, et auprès d'elle Louis de Gonzague, duc de Nevers, cordon bleu dès le 1er janvier 1579. »

La description très précise de Gaignières est valable, on le voit, pour la peinture de Versailles, telle que la représente notre gravure. Toutefois, Ch. de Grandmaison fait observer que Gaignières se trompe évidemment en reconnaissant dans la personne qui est debout à la gauche du tableau Claude, sœur de Henri III, femme de Charles de Lorraine, duc de Bar, laquelle était morte dès 1575 ; mais ce pourrait être l'autre sœur de Henri III, la reine Marguerite de Navarre. Cette même personne se retrouve dans la second *Bal* du Louvre, celui que Gaignières nomme le *Bal du duc d'Alençon*. On l'y voit sur la gauche, debout auprès de Mayenne, un peu en arrière de Henri III et de la reine Catherine. M. Louis Dimier, qui étudie ce tableau dans un récent article du *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, la reconnaît pour Marguerite de Lorraine Mercœur, sœur de la reine Louise et duchesse de Joyeuse ; et il nomme duc de Joyeuse le personnage que l'on voit à la droite de la reine Catherine, et que nous retrouvons au tableau de Versailles, debout derrière le roi et sa mère. Mais ce personnage, pour Gaignières, et j'incline à cet avis, serait Henri de Lorraine, tandis que Joyeuse doit être le seigneur coiffé d'un haut panache de plumes, qui occupe le centre du tableau ; c'est lui qui serait la sixième des figures debout sur la gauche du grand *Bal* du Louvre.

Je ne saurais développer ici l'étude minutieuse de ces attributions; il suffira d'attirer l'attention sur quelques points. M. Dimier suppose que la

reine Louise, femme de Henri III, peut être la dame assise et que l'on voit de dos au premier plan à gauche de la peinture du Louvre. Mais cette même dame se retrouve, avec quelques variantes de costume, assise au premier plan à droite de notre tableau, et je crois qu'il y faut voir tout simplement une figure meublante et qui équilibre les deux compositions. Je crois aussi que Gaignières n'a pas tort de reconnaître la reine Louise dans la personne assise auprès de Catherine de Médicis; il y a là, en plus des vraisemblances iconographiques, une raison de convenance. Cette même personne, au tableau dénommé par Gaignières le *Bal du duc d'Alençon*, est parfaitement reconnaissable vers la droite, vue de face et menant la ronde des dames et des seigneurs sur le tapis semé de fleurs et de feuillages.

M. Dimier a justement montré que ces sortes de tableaux historiques étaient composés par les peintres avec l'appoint de portraits le plus souvent au crayon. Assurément la figure de Henri III se retrouve identique en des portraits dont Versailles possède un exemplaire (n° 3250), dans la même facture blafarde et un peu molle de notre *Bal*. A Versailles également, la riche série qui provient de Gaignières comprend un duc de Mayenne (n° 3302) tout pareil à la figure qui se voit dans notre *Bal*. En revanche, les portraits de Henri de Lorraine (n° 3230) et de Charles de Lorraine, duc d'Aumale (n° 3158), ne correspondent nullement aux attributions de Gaignières; mais tout cela est sujet à revision.

Autrefois les deux tableaux du Louvre étaient donnés sans hésitation à François Clouet; il en eût été de même du tableau de Versailles. Mais il semblerait hasardeux aujourd'hui d'attribuer au second Clouet des œuvres exécutées dix ans après sa mort. M. Dimier a mis en avant le nom de Herman van der Mast, élève de Frans Floris, qui demeura sept ans à la cour de France, au service de la reine Catherine, et dont on peut voir des œuvres signées au Musée d'Amsterdam. L'attribution est à retenir; elle permet de classer sous une même rubrique toute une série de morceaux précieux pour l'iconographie de la cour des Valois.

André Pératé.

A PROPOS DU MUSÉE DE VERSAILLES

M. Alphonse Bertrand vient de réunir en volume (1), sous le titre : *Versailles : ce qu'il fut, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*, les très intéressants articles qu'il a publiés dans la *Revue des Deux Mondes*, en les augmentant de notes et de quelques documents. Si le premier chapitre : le Versailles royal, n'est qu'un résumé assez insignifiant de l'histoire du château et un tableau de la vie de cour sous Louis XIV et Louis XV, les deux autres, d'un intérêt plus considérable, traitent de Versailles depuis 1789, particulièrement de la création du Musée et de la restauration du palais entreprise depuis une vingtaine d'années. C'est sur ces deux derniers chapitres du livre que nous désirons attirer l'attention, en reprenant cette question de la réorganisation du musée et du développement futur des collections.

Abandonné par la royauté au 6 octobre 1789, le château demeura vide, Versailles devint une ville morte. Si l'oubli avait protégé les œuvres d'art entassées au palais, nous aurions possédé en ce lieu un incomparable musée de l'art décoratif français aux XVIIe et XVIIIe siècles; car nous pouvons connaître par les inventaires successifs, celui de 1786-1787 et surtout celui de 1792 exécuté sur l'ordre de l'Assemblée Constituante, les richesses mobilières, commodes, consoles, vases, porcelaines de Sèvres, lustres, tapisseries qui remplissaient les appartements royaux. Tout cela fut dispersé par l'énorme vente qui commença le 25 août 1793, dans la cour des princes, au logement de l'ex-princesse de Lamballe et se poursuivit une année entière. Quelques curieux d'art, des Versaillais désireux de faire renaître la vie en ces solitudes réclamèrent la formation d'un muséum au palais désert. Dès novembre 1792, une pétition était présentée à la Convention, au nom des sections du district de Versailles, pour solliciter la restitution des tableaux qui ornaient jadis le château. L'idée se précisa en 1793

(1) Alphonse Bertrand, *Versailles : ce qu'il fut, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*. In-16 de VIII-342 p. Paris, Plon-Nourrit, 1906.



Bal du duc de Joyeuse.

Musée de Versailles.



Bal du duc d'Alençon.

[illegible]

de grouper des peintures françaises. Avec des objets provenant des saisies d'émigrés, d'épaves de l'ancienne collection royale, Hugues Lagarde, nommé aux fonctions de conservateur, s'entourant de savants, d'artistes, semble avoir entamé une véritable organisation de musée; malheureusement, les difficultés qu'il rencontra auprès du commissaire Delacroix le contraignirent d'abandonner sa tâche. Ce fut seulement en 1797 que le ministre de l'intérieur Bénezech fonda régulièrement le musée spécial de l'école française, constitué par d'importants tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles provenant des anciennes collections de la couronne, auxquels vinrent s'ajouter quelques œuvres d'artistes vivants. Nous avons, par un catalogue imprimé en 1802, la désignation des 369 peintures qui composaient cette collection installée aux grands appartements ; cette création était excellente ; seulement le musée fut plutôt considéré comme un dépôt dans lequel on vint puiser pour les besoins des établissements publics et plus tard des églises; aussi les œuvres d'art étaient-elles dispersées aux dernières années de l'Empire et les salles de nouveau vides (1).

Ces essais ont-ils influencé l'esprit de Louis-Philippe ? On peut croire qu'il en fut informé, mais sa création est inspirée surtout par le souvenir des galeries de portraits d'hommes illustres qui existèrent en assez grand nombre dans des châteaux depuis le XVIe siècle et elle se rattache, d'autre part, au projet formé par le comte d'Angiviller dans les dernières années de l'ancien régime. M. Bertrand a clairement exposé quelles furent les tendances du roi, qui s'accusent par les sujets commandés, et quelles furent les conséquences politiques de la glorification des armées de la Révolution et de l'Empire. D'ailleurs, le meilleur commentaire de la pensée du Roi des Français a été donné, sous une forme grandiloquente et naïve, au lendemain de l'ouverture du palais désormais consacré « à toutes les gloires de la France » par Alexandre de Laborde, dans son curieux ouvrage *Versailles ancien et moderne*, publié en 1839.

Quand on a flétri les destructions stupides d'ensembles décoratifs aux appartements royaux (surtout aux pièces du rez-de-chaussée), il faut rendre justice aux achats — parfois excellents — par lesquels fut rassemblée cette énorme collection iconographique. Les documents d'archives permettent de faire honneur aux fonctionnaires choisis par le roi, de la conservation de quantité d'importants tableaux qui forment une histoire complète du portrait peint en France du XVIe au XIXe siècle. Et veut-on savoir à quels prix furent acquis les portraits des XVIIe et XVIIIe siècles? Quelques exemples paraîtront significatifs. Les portraits des magistrats Th. Morant et Lepelletier par Largillière, étaient achetés à la vente du peintre Augustin, en 1839, l'un 90 francs, l'autre 262 francs ; Nicolas Coustou, par le même artiste (aujourd'hui au Louvre), se payait 200 francs en 1841 ; l'image du sculpteur Jean Thierry (très supérieure à la réplique du Musée de Lyon) était vendue par Paul Lacroix, en 1846, pour 900 francs. Les Rigaud n'atteignent pas ce haut prix, le Dangeau est acheté 300 francs en 1835 ; les maîtres du XVIIIe siècle sont facilement accessibles : on donne 400 francs, en 1835, de la Famille de Carle Van Loo, 62 francs pour La Vrillière de L. Michel Van Loo, 350 francs pour le Goyon de Matignon par Tocqué et 200 francs, en 1835, pour le charmant et spirituel Gresset. On doit regretter que les offres de tableaux anciens aient été trop rares et les commandes aux contemporains trop abondantes.

Il convient de toujours rappeler, à la confusion des organisateurs, l'étrange disposition qui fut adoptée pour l'installation de ces peintures, les cadres de menuiserie à compartiments symétriques ; et les traitements barbares que firent subir aux tableaux anciens l'équipe de restaurateurs qui agrandissaient ou réduisaient les toiles pour les adapter à la dimension des bordures. Quant aux nombreuses copies commandées un peu au hasard, elles furent misérablement exécutées ; leur mélange aux originaux donnait aux salles cet aspect déplaisant et incohérent qui rebutait jadis les curieux les plus ardents. N'oublions pas de rappeler également les achats de meubles, en petit nombre il est vrai, consoles, torchères, qui vinrent orner les salles ; parmi ces pièces d'ameublement, l'on compte la pendule de Passemant et Dauthiau placée dans la gaine de bronze ciselée par Caffieri, qui, malgré sa réputation, avait été aliénée pendant la Révolution.

Célébrée avec un enthousiasme niais ou de commande à son apparition, l'œuvre de Louis-Philippe, mieux étudiée, n'avait pas tardé à tomber dans le

(1) M. Dutilleux a publié sur cette création éphémère, un intéressant travail dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1886 et notes supplémentaires en 1895, que M. Bertrand ne paraît pas avoir consulté.

discrédit le plus complet. La déplorable et ridicule imagerie guerrière étalée aux meilleurs endroits du palais avait fait oublier les documents historiques précieux, de rares visiteurs se hasardaient dans les longues galeries des attiques, les véritables œuvres d'art du musée étaient négligées. Peu à peu, les meilleures pièces de la collection disparaissaient au profit du Louvre. La création — assez discutable d'ailleurs — d'une salle de portraits d'artistes, sur l'initiative de Castagnary, enlevait à Versailles quelques-uns des plus remarquables portraits des XVIIe et XVIIIe siècles, en provenance de l'Académie royale. Après chaque exposition où figuraient des envois de Versailles, les emprunts étaient rarement restitués ; ainsi arrivaient au Louvre les *Croisés* d'Eugène Delacroix — ce qui était bien légitime, — le *Sacre* de David et le *Fournier-Sarlovèze* de Gros, tandis que les bonnes sculptures du moyen âge et du XVIIe siècle, mêlées aux moulages dans les galeries de pierre, venaient enrichir les salles du musée de la sculpture française, sur l'initiative féconde de Louis Courajod. Il était temps que l'on fît comprendre qu'il y avait à Versailles d'autres tableaux que les guerriers célèbres, les maréchaux, les amiraux et les batailles. Il est surperflu de rappeler quels furent les principes de la nouvelle organisation des collections inaugurée par la conservation de M. P. de Nolhac et de M. A. Pératé, dont les premiers résultats offerts aux amateurs en 1894, 1895 et 1899 furent unanimement approuvés : séparation des originaux des toiles fabriquées et des copies (ces dernières mises à l'écart), encadrement des tableaux, transformation complète de la répartition des œuvres afin de grouper les peintures en des pièces appropriées. Il peut être utile d'indiquer avec exactitude l'état actuel de cette réorganisation, qui se poursuit trop lentement à cause de la modicité des crédits affectés à ce service, d'exposer le travail accompli et ce qui reste à faire.

Pour suivre l'ordre chronologique, il faut commencer désormais la visite par l'attique du nord. Là, les portraits du XVIe siècle, ceux des règnes d'Henri IV et Louis XIII sont définitivement classés; le travail s'arrête en ce moment à la minorité de Louis XIV, la galerie en retour contiendra la suite des tableaux du XVIIe siècle, mais elle a besoin d'une restauration complète, elle offre encore l'aspect primitif du musée, avec le mélange d'originaux et de copies. Le règne de Louis XIV s'achève aux salles de l'ancien appartement Maintenon — aménagées en 1904 et remaniées récemment — et aux grands appartements qui contiennent quelques portraits et les cartons des tapisseries de l'*Histoire du Roi*. Il faut descendre au rez-de-chaussée pour étudier le XVIIIe siècle. La première salle contient des toiles de la Régence. Dans les pièces de l'ancien appartement du Dauphin sont disposés, depuis 1895 et 1899, quelques-uns des plus gracieux portraits du XVIIIe siècle aujourd'hui célèbres, les Nattier, les Tocqué, les Van Loo. Mais en cette partie du château, la réorganisation n'est accomplie qu'à moitié, toutes les salles qui regardent le parterre du nord (anciens appartements de la Pompadour et de Mesdames), aujourd'hui complètement vides, débarrassées des effigies des maréchaux, attendent des nettoyages et réfections. Ces pièces qui ont gardé quelques charmants détails décoratifs, tel le salon d'angle où se trouvent encore d'admirables panneaux de Verberckt salis par l'odieux badigeon, recevront la suite des peintures qui racontent l'histoire des règnes de Louis XV et de Louis XVI.

A l'attique Chimay commence l'époque contemporaine. Les salles de cet attique viennent d'être complètement remaniées pour permettre l'introduction de nombreuses toiles ou récemment acquises ou depuis longtemps invisibles et ont été ouvertes au public le 29 mai dernier. A la suite de la salle de la Révolution aménagée depuis plusieurs années déjà, on a groupé les tableaux du Directoire et du Consulat, les batailles du général Lejeune auparavant dispersées, les portraits de la famille Bonaparte ; aux cabinets en retour, on retrouvera la collection si précieuse des esquisses de Gérard, les sépias d'Isabey, les curieux crayons dessinés par A. Dutertre pendant l'expédition d'Égypte. Un passage relie l'attique Chimay à l'attique du Midi fermé depuis fort longtemps. Des effigies officielles de dignitaires de l'Empire, ministres, maréchaux, se rangent autour de l'Empereur en costume du sacre (il faut joindre à ces salles pour l'étude des batailles de l'Empire, le rez-de-chaussée de l'aile sud et le premier étage de l'aile nord) ; enfin, la Restauration occupe une vaste salle avec les portraits des Bourbons ; le classement s'arrête à la Révolution de 1830. Les peintures de l'époque Louis-Philippe, de Napoléon III et de la troisième République s'espaceront sur les murailles de la longue galerie qui con-

tinue l'étage; mais la plus grande partie de cette galerie attend encore l'indispensable réfection du plafond qui croule. Tel est le plan qui est poursuivi depuis plus de dix ans. Tout l'effort doit tendre à l'achèvement de cette œuvre qui a permis de faire connaître tant de peintures oubliées et de mettre en valeur les véritables richesses artistiques des collections entassées par Louis-Philippe.

Dans les pages consacrées à l'avenir du château, M. Bertrand s'occupe de la question de l'ameublement et après de nombreux critiques d'art et rapporteurs du budget, exprime le désir de voir des meubles authentiques orner les appartements de Louis XIV et de Louis XV. Ce projet est séduisant, mais à peu près irréalisable. Le mobilier « authentique » du Versailles de Louis XIV a été presque entièrement anéanti et celui du XVIIIe siècle dispersé, surtout hors de France, par les ventes révolutionnaires. Les objets qui appartiennent au domaine national n'ont pas tous Versailles pour provenance, et on ne peut garnir les pièces qui abritèrent tant de merveilles avec des meubles médiocres. Quelques pendules, torchères, lustres, pourraient être retrouvés peut-être et venir égayer de notes brillantes les espaces vides. Mais la vraie parure des salles dégarnies, c'est la tapisserie. Sur l'initiative de M. Dujardin-Beaumetz, de nouvelles tentures sont venues s'ajouter à celles déjà posées à la chambre de Louis XV (1). Deux ensembles ont été constitués au salon de Mercure et au salon de la Reine. Des pièces de l'*Histoire du Roi*, qui s'adaptent parfaitement par leurs dimensions aux panneaux, ont pris la place des cartons si tristes par leurs teintes opaques, lourdes, souvent gravement altérés par le temps et les restaurateurs. Les couleurs pâlies, harmonieuses et claires des tapisseries sont pour les yeux un délicat spectacle. La Chambre de la Reine a reçu la pièce du *Repas* de l'histoire d'Esther et l'effet de cette œuvre somptueuse est admirable. En attendant la restauration si facile de cette chambre, souhaitons que deux autres tapisseries de la même suite viennent rejoindre la première. Nous pensons que l'expérience ainsi tentée sera approuvée des amateurs et que bientôt presque toutes les salles seront également transformées; pour les grands appartements royaux, ce sera une véritable renaissance.

G. B[illegible].

LES PORTRAITS AU CRAYON DE INGRES

Dans les musées de province

(PLANCHE 27.)

La faveur publique, qui paraissait, un temps, s'être plutôt retirée de l'œuvre de Ingres, lui est presque unanimement revenue aujourd'hui; ses dessins en particulier ont été mis en parallèle avec ceux des plus grands maîtres de tous les temps et leur ont été souvent égalés. De luxueuses publications leur ont été consacrées, sans épuiser la matière. Nous voudrions simplement ici passer rapidement en revue, non pas tous les crayons du maître, plus ou moins relevés d'aquarelle, de sépia ou de gouache qui se trouvent dans les musées de province, — et dont celui de Montauban, sa ville natale, possède une si belle collection, — mais seulement ceux d'entre ces portraits au crayon dont il fit un si grand nombre à Florence et à Rome puis à Paris, que l'on retrouve aujourd'hui dans nos galeries provinciales, et qui n'ont été ni tous signalés, ni tous reproduits par M. Gonse dans ses *Musées de province* et par M. Lapauze dans ses *Cent portraits dessinés de Ingres*.

Dans ces effigies si sincères, si énergiques, aux gestes et aux attitudes si indicatrices, à côté des têtes si expressives, les mains, à leur tour, sollicitent une attention toute particulière; maigres ou grasses, courtes ou longues, elles ont une signification; il en est de même des vêtements qui, eux aussi, par leur plus ou moins d'ampleur, leur aspect élégant ou commun, indifférent ou recherché, aident à expliquer le caractère, les goûts, les tendances, l'être moral en un mot, du personnage représenté.

Le Musée de Bayonne, grâce à la générosité de M. Léon Bonnat, compte jusqu'à dix portraits de

(1) Voir la *Revue*, p. [illegible].

Ingres, merveilles de construction, de sûreté de dessin, de liberté et de franchise de facture que peut envier le Louvre.

D'abord, le crayon d'une princesse que l'on présume être une Bonaparte, sans que l'on puisse rien affirmer à cet égard ni surtout lui donner un nom. La replète et avenante personne est assise paresseusement sur une large et confortable bergère, une voilette sur la tête, la main gauche appuyée sur le dossier du siège, la droite ramenée sur le corps. Signé et portant la mention : Rome 1815, ce dessin est d'un charme et d'une grâce incomparables. C'est un des meilleurs témoignages du talent de l'artiste à sa plus belle époque.

De quatre années plus tôt sont le profil fin et élégant du peintre Lethière et le portrait de Mme Bochet, femme de l'ami de Ingres, les cheveux courts et frisés, l'air mutin et délicat. Ces deux dessins ont été faits à Rome en 1811. Vient ensuite le crayon du graveur Forster, daté de 1825.

Passons rapidement devant l'étude du portrait de Charles X, exécutée en 1829, qui n'entre pas absolument dans la série dont nous nous occupons, et arrivons au crayon dont nous donnons ici la reproduction, celui de Mme Place, fille de M. Leblanc, le banquier français établi à Florence et l'ami de Ingres, dont il a maintes fois reproduit les traits.

Mme Place se présente à nous de face, debout, les mains jointes, les cheveux coiffés en bandeaux, vêtue d'une robe à larges manches. Quoique ce dessin ne soit déjà plus de la meilleure époque du maître puisqu'il est de 1834, comme en témoigne la mention suivante : « Ingres del. à son excellent ami M. Leblanc, 24 octobre 1834 », il n'en reste pas moins excellent de tout point et digne des précédents.

Voici celui de Mme Hennet, femme de Hennet, l'élève du peintre, moins ferme, d'une maîtrise un peu moins absolue.

Voici encore un portrait de la seconde femme de Ingres, Mlle Ramel, signé : « Mme Dpne Ingres. Ingres del. 1852 », représentée debout, de face, les mains croisées, comme Mme Place, comme celle-ci les cheveux séparés en deux gros bandeaux. Malgré ses rares et superbes qualités, ce dessin, dans lequel l'or des bracelets, des bagues et des deux broches est indiqué à l'aquarelle, n'a plus l'acuité et la liberté d'allure de ceux faits à Rome ou à Florence, une vingtaine d'années auparavant.

Le dernier crayon que nous trouvions ici, un peu inférieur peut-être aux précédents, mais qui partout ailleurs serait qualifié d'œuvre hors de pair, est le portrait d'un M. Foureau, signé : « Ingres à M. Foureau », dans lequel la chemise, le faux col et la cravate sont rehaussés de gouache.

Au milieu des chefs-d'œuvre légués par Ingres au Musée de Montauban, sa ville natale, surgit une perle inestimable : le dessin rehaussé de lavis représentant, debout, la première femme de l'artiste, Madeleine Capelle, la tête enfouie en partie sous un extraordinaire chapeau, tenant le milieu entre le cabriolet et le tuyau de poêle, que le génie du maître a sauvé du ridicule.

Le Musée de Montauban conserve encore dans les inépuisables cartons du maître plusieurs portraits intéressant la famille Ingres et datant des tout premiers commencements de sa carrière : le profil de Jean Moulet, perruquier, son grand'père, qui porte la mention « *fait par Ingres fils, âgé de 11 ans, 15 octobre 1791* », un médaillon également de profil d'après son père, un beau dessin de bonne femme en bonnet, où l'on veut reconnaître sa mère, Anne Moulet, deux croquis assez lourds de petites filles que l'on dit être ses sœurs, un charmant portrait de Mme de Lauréal, sa cousine ; on y voit surtout une quantité considérable d'études, esquisses ou répétitions se rapportant aux grands portraits peints, à ceux de Mme de Vauçay, Mme de Senonnes, du peintre Granet, de Bertin, de Chérubini, du duc d'Orléans, etc. On en trouvera l'énumération complète dans le livre de M. Lapauze sur les *Dessins de J.-A.-D. Ingres au Musée de Montauban* (Paris, Bulloz éditeur, 1901). Signalons seulement parmi les crayons achevés et moins connus : ceux de M. et de Mlle Gillibert, celui d'une jeune femme inconnue, et celui de Sophie Dubreuil, la sœur de la première Mme Ingres, dont nous allons retrouver un portrait à Guéret.

Au Musée de Guéret, offert généreusement au chef-lieu de la Creuse par un membre de la famille Dubreuil, se trouve en effet un buste de femme, la tête nue, de face, couverte d'un ample bonnet enrubanné. Le conservateur de cette collection, M. Pineau, veut que ce soit un autre portrait de la première Mme Ingres, et non pas, malgré la dédicace de l'auteur lui-même — « Ingres à Sophie Dubreuil, sa chère sœur, 1820 » — celui de

la seconde fille de Capelle, père de Mme Ingres. M. Pineau se base, pour étayer son opinion, sur les rapports de traits, sur la similitude de physionomie que cette effigie — la gloire incontestable de cette galerie — offre avec le portrait de Montauban. A notre avis, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les deux sœurs se fussent ressemblé, et jusqu'à plus ample informé, il paraît assez délicat, bien que ce soit également l'avis de M. Gonse et de M. Lapauze, de débaptiser ce superbe dessin.

De Guéret, il convient de se transporter à Dijon où l'on voit depuis peu un autre crayon de Ingres, digne de ceux dont il vient d'être question. C'est celui d'un certain M. Poublon, intendant de la famille de Berwick et d'Albe, figuré debout, la tête nue, en habit boutonné, le carrick sur le dos, la main droite dans la poche du pantalon, le chapeau haut de forme sous le coude gauche. Ce personnage, par son allure et sa pose, rappelle quelque peu le portrait de Baltard et fait également songer au docteur Lazzereni. Daté de Rome, 1817, c'est encore un chef-d'œuvre, jamais Ingres n'a été plus expressif, jamais son crayon n'a plus et mieux dit ce qu'il voulait dire.

Signalons enfin, au Musée d'Orléans, deux portraits : l'un de jeune homme, à la pierre noire, l'autre d'homme, à la mine de plomb, et notons pour mémoire la figure en pied rehaussée d'aquarelle et de lavis, du cardinal Latil, archevêque de Reims, en vêtements sacerdotaux, du Musée de l'hôtel Pincé, à Angers, mais qui, ainsi que le Charles X du Musée de Bayonne, n'entre pas tout à fait dans le caractère des dessins dont nous venons de nous occuper.

Paul Lafond.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

✣ ✣ ✣ **La collection Moreau-Nélaton.** — Nous apprenons avec joie, au moment de mettre sous presse, que nos musées recevront prochainement un don magnifique rappelant les libéralités d'un Lacaze ou d'un Thomy Thiéry. Il s'agit de l'ensemble de la collection bien connue de M. E. Moreau-Nélaton. Nous reviendrons prochainement sur ce merveilleux ensemble de peintures modernes et sur les conditions dans lesquelles il sera présenté au public.

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Antiquités égyptiennes.** — On vient d'exposer dans la salle du *Scribe*, au premier étage, un magnifique buste, grandeur nature, en calcaire primitivement peint, du roi hérétique Akhounatou (Aménophis IV) de la XVIIIe dynastie. Ce monument, déjà précieux par sa rareté, l'est plus encore par sa valeur artistique. Le roi, couronné du lourd casque de guerre qui semble écraser son frêle visage d'adolescent, est représenté la tête penchée, dans l'attitude qui lui est familière. Malgré les mutilations qu'on a presque toujours à déplorer dans les plus belles œuvres de la sculpture antique, ce portrait répond plus qu'aucun autre à l'idée étrange que l'on se fait de ce personnage bizarre et paradoxal qui est la plus singulière figure de l'histoire d'Égypte.

Très différent sous le rapport de l'expression et de la technique des effigies pharaoniques ordinaires conçues selon une formule canonique et officielle, il a un air de parenté très marquée avec les beaux portraits des sculpteurs italiens du XVe siècle et, à ce titre, constitue une œuvre très à part dans la sculpture égyptienne. Acquis en Égypte par M. G. Bénédite, on a toutes les raisons de supposer qu'il provient de Tell-el-Amarna, la principale source des monuments de ce règne.

En même temps le public sera appelé à voir dans, la *Salle funéraire* où ils viennent d'être exposés, les quatre canopes en céramique bleue aux cartouches de Ramsès II acquis dans le courant de l'hiver et dont il a été question dans le premier numéro de la Revue.

Ils contenaient, avec des linges funéraires, des matières organiques embaumées et analysées par le Dr Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, qui a résumé ses recherches dans une communication lue par M. Berthelot à l'Académie des sciences.

Un nodule de substance musculaire, découpé en lamelles et examiné au microscope, a présenté tous les caractères de la structure histologique du

cœur. Si, comme il y a lieu de le supposer, ces quatre canopes proviennent du mobilier funéraire de Ramsès, on se trouverait ainsi posséder le cœur de ce grand monarque dont tout le monde sait que la momie fut retrouvée en 1882 à Déir-el-Bahari par M. Maspéro, avec plusieurs autres de pharaons non moins notables.

⚜⚜⚜ **Buste de Voltaire en marbre, par Houdon.** — Suivant en cela les précédents que l'on rappelait ici dernièrement et qui permettront un jour d'offrir dans un musée public à l'étude des historiens, à la curiosité des amateurs et à l'instruction du public la totalité des œuvres d'art d'intérêt historique appartenant à la nation et en partie dispersés encore dans des locaux administratifs ou des appartements privés, M. le ministre de l'Intérieur vient de prendre la très libérale mesure de faire déposer au Musée du Louvre un admirable buste de Voltaire en marbre, par Houdon, qui ornait jusqu'ici son cabinet de travail.

Il est exposé depuis quelques jours dans la salle des nouvelles acquisitions de la sculpture moderne, et prendra place sous peu dans la série des admirables effigies du maître qui comprend déjà tant de chef-d'œuvres, depuis la frimousse éveillée des petits Brongniart jusqu'au vieil abbé Aubert, souriant de toutes ses rides, en passant par l'incomparable et vibrant portrait de Diderot. Une fonte médiocre, d'après la petite tête du Voltaire sans perruque, représentait seule jusqu'ici au Louvre le plus célèbre des portraits de Houdon.

On sait que la Comédie-Française, à côté de la statue commémorative de 1781, possède un très beau buste daté de 1778. Il porte la perruque et l'habit. Mais le buste est néanmoins enveloppé dans une large draperie décorative, suivant une formule habituelle au XVIIIe siècle ; un autre buste portant la même date et présentant le même arrangement fut acheté par Frédéric II de Prusse et offert par lui à l'Académie des Sciences de Berlin qui le possède encore.

Enfin le Musée de Versailles possède un buste de Voltaire portant la perruque et l'habit, mais sans draperie. Il est daté de 1782. Il vient du Musée des Monuments français et Lenoir déclare simplement dans son journal (*État des objets remis au Musée du roi en 1816*), l'avoir acheté à M. Sellier, qui était l'un de ses marbriers ordinaires. La provenance exacte en est donc inconnue.

Le buste du ministère de l'Intérieur n'avait été acheté par l'État qu'en 1848. La provenance ancienne en est également inconnue. La disposition en est identique à celui de Versailles, sauf de très légères nuances analogues à celles qui peuvent différencier les bustes de la Comédie-Française et de Berlin, mais il porte la date de 1778. Ce sont là les quatre principaux bustes de Voltaire par Houdon, que nous connaissions. Nous laissons de côté, bien entendu, les répétitions en terre-cuite ou en plâtre, de même que les bustes qui représentent Voltaire tête nue et sans épaules, comme à l'antique.

L'un de ces derniers, le marbre du Musée d'Angers, porte gravé au revers : *Le premier fait par Houdon.* Il est assez difficile de décider la même chose entre ceux que nous citions tout à l'heure.

Ce qui est infiniment probable, c'est que Houdon reprit plusieurs fois, la même année, et lui-même, l'exécution en marbre du modèle qu'il venait d'exécuter d'après l'illustre vieillard. La pièce qui vient d'entrer au Louvre, prodigieusement expressive comme toutes ces vivantes effigies, peut aller de pair comme qualité de facture et de matière, avec les deux bustes d'arrangement plus compliqué de la Comédie-Française et de Berlin qui n'en sont peut-être que le developpement. Quant au marbre de Versailles, c'est sans doute une reprise plus tardive et moins soignée. Il est d'une matière moins séduisante, d'une coloration moins ambrée, d'un modelé moins souple que le précédent. Il a de plus subi des accidents et des réparations qui contribuent à en diminuer la valeur et l'agrément. P. V.

⚜⚜⚜ **Sculptures du moyen âge et de la Renaissance.** — Les crédits votés par le Conseil des Musées ont permis d'acquérir à la vente Émile Molinier plusieurs morceaux de sculpture importants sur lesquels nous reviendrons dans un de nos prochains numéros. C'est d'abord un bas-relief roman représentant *Saint Michel luttant avec le démon*, fragment très intéressant et d'une époque difficile à représenter par des originaux dans nos collections publiques, puisque ceux-ci, fort heureusement du reste, sont restés le plus souvent en place sur les monuments qu'ils décoraient; puis un joli buste de Saint Sébastien en pierre, travail français du XVe siècle; enfin deux médaillons de grand style représentant des têtes de fantaisie dans l'esprit à demi antique de la Renaissance de François Ier. Ceux-ci viennent du château de Bonivet en Poitou.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Après l'exposition de la *Dentelle* qui doit se terminer les derniers jours de ce mois, la conservation du Musée compte installer immédiatement plusieurs collections d'étoffes dont les unes (étoffes françaises du XVIIIe siècle) viennent d'être offertes par M. Marquereau, les autres (étoffes japonaises) proviennent en partie d'achats faits à la vente Bing.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le Petit Palais vient de s'enrichir d'un nouveau don. Le *Portrait de Mme la marquise Landolfo Carcano*, par *Ricard*, offre l'intérêt d'une œuvre d'art de premier ordre en même temps que l'attrait d'une véritable découverte. Il n'a en effet figuré à aucun Salon, dans aucune exposition depuis 1868, année où il entra dans la collection de la donatrice (1), de telle sorte qu'il est demeuré presque totalement ignoré. L'extrême rareté d'un portrait en pied par Ricard, ses dimensions inusitées et surtout l'étonnante qualité de la facture font de cette toile l'une des œuvres les plus importantes d'un peintre qui a définitivement conquis le rang qu'il méritait.

Mme de Carcano, dans une attitude très simple, sans recherche ni maniérisme, est assise sur un canapé capitonné de damas vieil or. Elle est vêtue d'une ample robe de satin blanc-ivoire bordée de fourrure. Entre ses doigts brille l'or d'un flacon, Une lourde draperie rouge s'étend au second plan, laissant apercevoir, au soleil couchant, un ciel chargé de nuages.

La composition est d'une somptuosité qui n'exclut jamais, chez Ricard, l'extrême distinction chère à Van Dyck et qui rappelle certains morceaux de la meilleure peinture française du XVIIe siècle.

Les qualités de matière restent admirables dans le satin de la robe, l'étoffe du sofa, le petit coussin de satin noir chargé de broderies, la fourrure brune, les cheveux d'un blond cendré et complètent à merveille l'habileté déployée dans le passage des rouges de la draperie au bleu du ciel et à l'or du canapé et jusque dans la note bleue de la turquoise d'une bague. Pour cette fois, Ricard a été hardi et les moindres détails révèlent un maître en pleine possession de son talent.

Il n'est pas jusqu'à la manière un peu mince de traiter la figure qui n'ajoute un charme de plus à la physionomie en l'enveloppant de mystère. C'est peine perdue, sans doute, de tenter de résoudre l'énigme de cette rêverie. La pensée du modèle semble bien loin du luxe qui l'entoure, à l'inverse des personnages de Largillière qui paraissent au contraire s'y complaire si volontiers.

Ajoutons que le tableau — signé du monogramme G. R. et daté de 1868 — a conservé une fraîcheur de coloris bien rare dans les œuvres de Ricard, que le travail du bitume a trop souvent défigurées. Nul doute que ce nouveau don n'obtienne un égal succès auprès des artistes qu'un tel morceau de peinture ne peut manquer d'intéresser vivement et auprès du public qui subira le charme qui s'en dégage. Décidément l'année est bonne pour Ricard. Tout récemment le Louvre a acheté l'admirable portrait de Mme de Calonne. Aujourd'hui, la générosité de la marquise Carcano vaut au Petit Palais l'honneur de montrer une des œuvres capitales de l'artiste, un des morceaux les plus brillants de la peinture au XIXe siècle.

Signalons le plus récent don fait au même musée par Mlle Courbet, sœur du peintre. Les *Demoiselles des bords de la Seine* iront bientôt rejoindre, dans les galeries du Petit Palais, la *Sieste* et le *Portrait de Proudhon*. Ce nouveau tableau de Courbet, qui excita une si vive curiosité et de si violentes polémiques lorsqu'il apparut au Salon de 1857, reste avec l'*Enterrement d'Ornans* et les *Casseurs de pierres*, le tableau le plus important et le plus caractéristique dans l'œuvre du peintre. Cette belle toile offre en même temps un intérêt capital pour l'histoire de la peinture au siècle dernier et, de ce fait, constitue par excellence un précieux tableau de musée.

MUSÉE DE L'ARMÉE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le Musée de l'armée vient de s'enrichir définitivement de plusieurs armes doublement précieuses et par les souvenirs qu'elles évoquent et par leur valeur intrinsèque. Henri Lepage, l'arquebusier de Napoléon Ier, avait offert à l'État, vers le milieu du siècle dernier, pour être exposées pendant cinquante ans, au Musée d'artillerie, les armes qu'il avait exécutées pour l'Empereur et les membres de sa famille. Parmi les plus curieuses

(1) La collection de la marquise Carcano comprend, entre autres chefs-d'œuvres, la *Salomé* de Regnault, l'*Allée des Châtaigniers* de Rousseau et le *Mariage espagnol* de Fortuny.

figuraient le sabre d'apparat, enrichi de pierreries, du premier consul ; le glaive en vermeil et pierres précieuses de Murat, roi de Naples, et l'épée de cour du prince Eugène de Beauharnais ; les fusils de chasse et la carabine de Napoléon. Le donateur avait exprimé le vœu que ces armes fussent vendues après un demi-siècle au profit des six filles d'invalides se trouvant dans telles conditions qu'il définissait. Aucun des pensionnaires actuels de l'hôtel des Invalides n'ayant de filles dans les conditions requises, la famille d'Henri Lepage a transformé en donation définitive le prêt fait par ce dernier au Musée d'artillerie, aujourd'hui annexé au Musée de l'armée, et cette magnifique collection d'armes historiques devient ainsi la propriété du musée.

MUSÉE DE VERSAILLES

On va placer prochainement dans les galeries de Versailles un buste de Gambetta fondu en bronze par Carriès pour Waldeck-Rousseau, et que celui-ci avait toujours gardé en place d'honneur dans son cabinet. Mme Waldeck-Rousseau vient de faire don aux musées de cette œuvre doublement précieuse pour nos galeries d'histoire nationale.

MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE REIMS

Achat de la collection d'antiquités gauloises découvertes par M. Ch. Coyon à Beine et dans les environs. — A la date du 20 novembre 1905, le Musée de la ville de Reims prenait possession d'une importante collection d'objets gaulois trouvés dans la région par M. Ch. Coyon, ancien directeur de filature à Beine (Marne), au cours de fouilles personnelles et continuées pendant plus de vingt-cinq années. L'authenticité des pièces est, par conséquent, indiscutable, et des renseignements précis existent sur la provenance de chacune d'elles. Cette acquisition ajoute une série nouvelle et fort importante aux richesses de l'ancien musée archéologique, accrues successivement des dons et legs de plusieurs antiquaires : MM. V. Duquénelle, L. Foucher, Th. Habert, H. Favre, etc. Tout cet ensemble est exposé dans un espace spécial, malheureusement trop étroit, au second étage de l'Hôtel de ville.

Le chiffre total des antiquités gauloises peut être évalué à six cents pièces pour la collection Ch. Coyon, parmi lesquelles se trouvent environ 158 vases, 29 colliers et torques, 59 bracelets, 26 épées en fer, 35 lances et autres armes, autant de couteaux, 44 fibules de toute espèce, 4 rasoirs, toutes les parties d'un char gaulois, une paire de landiers, et quantité de débris divers non encore étudiés. Les objets en bronze remplissent trois vitrines. Sur cet ensemble, il faut surtout relever le mérite des vases en terre noire, quelques-uns très amples, avec stries, bossage, colorations, et la beauté de certains colliers, bracelets et fibules qui devront être reproduits un jour dans un supplément au catalogue publié en 1901.

En outre des objets gaulois, la collection Ch. Coyon offre plus d'une centaine de pièces d'une date postérieure, quelques-unes gallo-romaines, les plus nombreuses du moyen âge, notamment une suite de 68 clefs et cadenas, quelques statues, armes, ustensiles divers, qui sont tous entrés dans les vitrines du Musée ethnographique de la Champagne, fondé par le Dr Guelliot en 1902.

Ajoutons que M. Ch. Coyon a publié dans les *Travaux de l'Académie de Reims* et autres recueils, plusieurs dissertations sur ses découvertes.

H. Jadart.

MUSÉE DE NANCY

Peintures italiennes du XIVe siècle. — Le Musée de Nancy s'est enrichi l'an passé d'une série de trois panneaux giottesques provenant directement d'Italie ; l'un d'entre eux, qui représente le Calvaire, a été publié par M. Paul Perdrizet dans la brochure où il a réuni une série de leçons professées à l'Université de Nancy, sous les auspices de la Société lorraine des amis des arts, concernant la peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIVe siècle. On trouvera aussi dans cette brochure la reproduction d'une Madone siennoise du Musée de Nancy qu'une fausse signature attribue à Duccio. M. Perdrizet proteste, après Crowe et Cavalcaselle, contre cette attribution fâcheuse et voit dans cette vierge une œuvre de Taddeo di Bartolo.

MUSÉE DE SAINT-LÔ

Legs de la Collection Octave Feuillet. — Mme Octave Feuillet a légué à la ville de Saint-Lô les manuscrits, livres et tableaux ayant appartenu à son mari. Le musée va s'enrichir de ce fait d'une collection de 83 tableaux, parmi lesquels se trouvent plusieurs toiles intéressantes des écoles flamande et hollandaise et la *Mort de Sapho*, par Gustave Moreau.



Portrait de Madame Place.

DESSIN DE J.-A.-D. INGRES.

(Musée Bonnat à Bayonne.)

LES SCULPTURES DE L'ÉGLISE DE LORGES (Loir-et-Cher)

(PLANCHE 28.)

Je crois me conformer au programme que s'est tracé la Revue des *Musées et Monuments de France* en signalant à ses lecteurs plusieurs importantes sculptures du XVIe siècle qui sont restées jusqu'ici absolument inconnues. Outre leur valeur artistique, leur conservation sur place et la connaissance exacte de leur origine et de leur date donnent à ces monuments un intérêt tout particulier. Seul le nom de leur auteur nous est encore inconnu ; espérons que ces notes et les photographies que nous publions pourront amener quelque découverte à ce sujet.

Le village de Lorges, où elles sont conservées, doit à sa situation isolée au milieu des plaines de Beauce, l'oubli où il est resté jusqu'ici malgré l'importance historique de son passé. Il fut en effet, au XVIe siècle, la résidence de la fameuse famille de Montgomery, à laquelle appartint l'illustre capitaine Jacques de Montgomery, seigneur de Lorges, et son fils Gabriel de Montgomery, tristement célèbre par le tournoi de 1559 où il blessa mortellement Henri II.

Du château des Montgomery, il ne reste que quelques vestiges ; mais on peut voir encore aujourd'hui l'église que fit reconstruire Jacques de Montgomery. Cet édifice n'est pas dépourvu d'intérêt, quoique l'attention y soit surtout attirée par les monuments qu'il renferme. La partie la plus remarquable est la chapelle seigneuriale ; elle est couverte d'une voûte d'ogives à liernes et tiercerons, ornée de cinq magnifiques clefs pendantes entièrement couvertes de sculptures, statuettes dans des niches, petites figures finement travaillées, guirlandes de feuillages, armoiries, etc., le tout d'ailleurs un peu chargé et trop fin pour pouvoir être apprécié à la hauteur qu'elles occupent.

Mais c'est l'autel en pierre et son retable qui contribuent surtout à la décoration de cette chapelle. La partie antérieure de l'autel est ornée de trophées d'armes et des armoiries des Montgomery et des Sully. Jacques de Montgomery ayant épousé en secondes noces Suzanne de Sully en 1540, et s'étant remarié une troisième fois en 1551 (1), c'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer la construction de cet autel et peut-être même celle de tout l'édifice.

Le retable, également en pierre, présente, sous une frise finement sculptée de guirlandes, d'angelots et de trophées, un grand sujet en haut relief représentant la mort de la Vierge. Celle-ci, au centre de la scène, est étendue sur un lit dont la couverture est ornée des coquilles et des fleurs de lis (2) des Montgomery, et entourée des douze apôtres. La composition est habilement réglée. Les draperies vagues, « à l'antique », dessinent les parties nues d'une façon un peu arbitraire. D'ailleurs, les nus sont fort habilement traités, quoique avec une science trop apparente. Certaines figures sont d'une beauté classique d'un grand caractère, assez conventionnelles cependant ; la barbe et les cheveux sont rendus par petites mèches isolées suivant un procédé identique ; toutes ont les mêmes traits accentués, mais impersonnels, la même expression dramatique. En somme, malgré ses brillantes qualités, cet ensemble est quelque peu théâtral, fortement influencé par la décadence italienne ; c'est à François Marchand d'Orléans, ou à Jacques Julyot de Troyes, que fait songer cette œuvre, et le contraste est frappant avec les productions des ateliers régionaux du commencement du siècle, encore si fidèles à la tradition française.

Les fonts baptismaux de l'église sont au moins aussi intéressants. Ils portent la date de 1544, et sont par conséquent contemporains de l'autel de la chapelle seigneuriale. Ils se composent d'une cuve baptismale octogone décorée de denticules, de godrons, de bandes d'étoffe passées dans des anneaux et d'armoiries, réunie à une autre, semblable mais plus petite, servant d'évier. Le pied de cet évier est orné de grandes volutes de feuillages se terminant par de petites têtes. Quant à celui de la cuve baptismale, il est orné sur ses quatre faces de cartouches portant des masques de

(1) Cf. *Grande Encyclopédie*, art. *Montgomery* (*Jacques* [illegible]

(2) Celles-ci ont été grattées à la Révolution.

faunes, de lion et d'enfant, d'une vigueur de relief et d'une intensité d'expression tout à fait remarquables. Ce motif, qui allait avoir tant de vogue, était sans doute employé depuis peu en France à cette époque ; notons que ce n'est que quelques années plus tard que Jean Goujon sculptera ses fameux masques de faunes de l'hôtel Carnavalet que le style de ceux-ci nous fait déjà prévoir.

Cette cuve porte un couvercle en bois dont la base est surmontée d'une petite balustrade ornée d'une rangée de têtes minuscules. Ces figures sont charmantes dans leur petitesse ; leur attitude un peu apprêtée dénote l'influence italienne, mais la variété d'expression, la justesse d'observation y restent cependant bien françaises. Ce couvercle se termine par un socle portant une jolie statuette de saint Jean revêtue de couleurs vives. Tout le reste a conservé son ancienne coloration verdâtre laissant transparaître par endroits la tonalité de la pierre ou du bois, d'un aspect fort harmonieux.

Mais la plus belle pièce ayant certainement appartenu à cet ensemble et taillée dans une pierre identique, est peut-être une Vierge assise tenant l'Enfant, entre deux angelots, abritée par une élégante niche de la Renaissance. La grâce et la finesse de la physionomie, le naturel de l'enfant, malheureusement mutilé, la souplesse des draperies, la délicatesse des arabesques sculptées à la base des colonnes, tout est à louer dans cette œuvre qui tiendrait une place honorable dans un de nos grands musées. Hélas ! cette belle statue qui fut revêtue à diverses époques de plusieurs couches de peinture actuellement fort dégradées, est aujourd'hui fixée dans un mur du jardin du presbytère où elle est exposée à toutes les intempéries. Elle se trouvait auparavant, nous a-t-on dit, dans une grange avec plusieurs autres statues qui ont été brisées.

En somme, sans vouloir hasarder un nom à l'aventure, on peut affirmer que Jacques de Montgomery s'était adressé, pour son église de Lorges, à un sculpteur en renom qui nous a laissé une série d'œuvres intéressantes dans le courant très italianisant en vogue à la fin du règne de François Ier. Ces œuvres d'art méritent donc mieux que l'oubli et l'abandon où elles étaient tombées; il n'était pas inutile de les faire connaître; il est urgent de les sauver de la ruine qui les menace.

D. Lesueur.

P. S. — Nous apprenons que l'église de Lorges vient d'être classée ainsi que les œuvres d'art qu'elle renferme ; nous espérons qu'on prendra des mesures particulières pour la conservation des chefs-d'œuvre qu'elle renferme.

PEINTURES DÉCORATIVES DU TEMPS DE JEAN DE BERRY

A l'Église Notre-Dame d'Étampes

La principale église d'Étampes possède plusieurs peintures murales récemment découvertes, tout à fait dignes d'intérêt, sinon à cause de leur beauté parfaite, du moins en raison de leur antiquité et de la rareté de ces documents.

L'église Notre-Dame, fondée par Robert le Pieux, au commencement du XIe siècle, jouit pendant tout le moyen âge de revenus assurés par sa fondation royale. Les rois de France continuèrent à s'y intéresser, en surveillant ou en dirigeant sans doute les travaux. Philippe-Auguste se réserva l'abbatiat du chapitre de chanoines qui la desservait. Plus tard, en 1384, Jean, duc de Berry, troisième fils de Jean le Bon, devint suzerain d'Étampes et abbé de Notre-Dame. Il eut plusieurs fois à notre connaissance l'occasion de témoigner sa générosité à l'église. En 1400, il signe une ordonnance de 10 livres tournois pour une fondation d'anniversaires ; en 1404, il donne à l'église 100 livres tournois pour faire mettre dans un reliquaire d'argent un os de l'apôtre saint Mathieu. La grosse cloche actuelle de l'église est un autre de ses dons. L'inscription qui s'y lit dit formellement que le duc de Berry, en 1401, l'a «engroissie et nomée» Marie. Enfin M. Magne a cru reconnaître l'image du château d'Étampes dans une des miniatures des fameuses *Très Riches Heures* du duc, aujourd'hui à Chantilly.

Or, il subsiste sur les murs de l'église Notre-Dame d'Étampes un certain nombre de *croix de consécration*, dont deux intactes et trois plus ou

moins mutilées, inscrites au milieu de médaillons circulaires de $0^m,60$ de diamètre. Chaque médaillon est encadré d'une bordure rouge avec inscription en noir. Les lettres sont d'un gothique simple non fleuri ; les légendes paraissent se rapporter aux apôtres. Les croix fines et dorées ont leurs bras égaux terminés par des fleurs de lis qui ont été grattées, là où le badigeon ne les protégeait pas, à l'époque de la Révolution.

Mais de plus, dans chaque médaillon est inscrit un personnage qui doit figurer un apôtre. En effet, d'après Guillaume Durand, il était dans l'habitude liturgique d'allumer, en face de chaque croix de consécration, un cierge qui symbolisait un apôtre, et l'on sait qu'à la Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, ce sont des statues d'apôtres qui portent les croix de consécration.

Ici, la pose des personnages peints est assez singulière. Chacun d'eux est présenté derrière la croix et de trois quarts, jambes et bras écartés, comme s'il courait ; les mains tiennent les bras horizontaux de la croix, le corps est penché en avant et le visage apparaît dans un angle de la croix, comme par une fenêtre. Les visages ont une expression très vivante, ils sont minces et allongés par une grande barbe touffue, terminée en pointe aiguë. Les yeux sont clairs et vifs.

Dans le croisillon nord, un apôtre est revêtu de chausses et d'une jaquette courte ; il porte un bonnet. Un autre, dans le croisillon sud, est nu-tête, vêtu d'un grand manteau, et porte un attribut en forme de règle coudée.

Le style de ces figures, leur ajustement et leur agencement rappellent de très près mainte représentation soit sculptée, soit peinte, de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle. On trouve des apôtres ou des prophètes barbus de ce genre dans les psautiers du duc de Berry ; on en trouve aussi sculptés à la Sainte-Chapelle de Bourges, et, bien que l'on ne sache malheureusement rien de la date exacte à laquelle ces peintures furent appliquées sur les murs de Notre-Dame d'Étampes, sans enduit ni autre préparation spéciale, nous sommes assez porté à les attribuer à l'époque de Jean de Berry. Étant données les circonstances historiques que nous rappelions, on peut donc voir dans ces représentations singulières et peut-être uniques, une manifestation originale due aux artistes du duc, ou un reflet tout au moins des créations qui furent exécutées ailleurs pour le grand amateur d'art et spécialement de peinture qu'était Jean de Berry.

L. [illegible]

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜⚜⚜ **Découverte de fragments gallo-romains dans l'Ile de la Cité, à Paris.** — Des fouilles entreprises pour le Métropolitain sur la place du Marché aux Fleurs, en remuant le vieux sol de Lutèce, ont permis des découvertes archéologiques assez importantes et inattendues. On a rencontré, dans le sous-sol de la place du Marché aux Fleurs avec un certain nombre de débris d'architecture gothique qui paraissent provenir de l'église Sainte-Croix de Jérusalem qui s'élevait à cet endroit, deux murs parallèles se dirigeant de l'Hôtel-Dieu vers le tribunal de Commerce. La base de ces murs, sur le rôle et la date exacts desquels il est délicat de se prononcer encore, était formée de débris romains et gallo-romains, parmi lesquels on a rencontré un certain nombre d'inscriptions et de fragments sculptés qui remontent aux IIIe et IVe siècles. Plusieurs appartiennent à des bas-reliefs funéraires gallo-romains, un particulièrement à la série des bas-reliefs dits *professionnels*, où le mort était représenté dans l'exercice de ses fonctions ou de son métier. Celui-ci, négociant sans doute, est figuré à son comptoir et l'on voit au-dessus, dans la partie haute du relief, un chariot avec deux personnages qui paraissent occupés à charger ou décharger une caisse.

Les recherches, limitées à la tranchée du Métropolitain, vont être continuées pas les soins de la ville de Paris en suivant les murs en question. Les résultats en seront déposés au Musée Carnavalet.

⚜⚜⚜ **Travaux dans la crypte de la cathédrale de Bourges.** — D'importants travaux viennent d'être terminés dans la crypte ou église inférieure

de la cathédrale de Bourges par les soins de l'architecte du monument M. Bœswillwald, qui révèlent des dispositions originales et éclairent l'histoire du monument de façon intéressante. M. P. Gauchery, architecte, a bien voulu nous communiquer à leur sujet les renseignements suivants.

Lorsque l'on construisit au commencement du xiiie siècle le chœur de la cathédrale, on conserva le niveau du sanctuaire primitif établi sur le mur romain, et l'on poussa la construction du chevet dans le fossé en avant de ce mur. Au-dessous du sol du nouveau chœur s'étendit donc une sorte d'église inférieure largement éclairée, plutôt que de crypte, qui comprenait un double collatéral faisant le tour du chœur; cette partie de l'édifice avait subsisté intacte jusqu'à nos jours; mais en outre, au centre, immédiatement au-dessous du chœur et du maître-autel, les constructeurs primitifs avaient ménagé pour une destination que l'on ignore, peut-être comme une sorte de trésor, une salle centrale voûtée sur nervures, faisant suite à une partie de voûte en berceau et séparée du collatéral par d'énormes piles de maçonnerie qui supportaient les piles du chœur supérieur.

Cette salle, qui s'étendait vers l'ouest jusqu'au mur romain sur lequel était assis le sanctuaire primitif, paraît être restée intacte pendant une partie seulement du xiiie siècle. Vers la seconde moitié de ce siècle, on voulut enterrer en « terre sainte », sous le chœur de la cathédrale, les archevêques défunts. On construisit, presque à l'extrémité orientale de la salle que nous venons de décrire, un mur dans lequel on a retrouvé des débris du xie et du xiie siècle, on boucha les intervalles étroits compris entre les piles, on défonça la voûte à nervures et la voûte en berceau dont nous avons parlé et on remplit de terre sableuse bien pilonnée l'espace occupé par l'ancienne salle basse entre le mur romain et le mur nouvellement construit.

Des caveaux en pierre de taille, des auges monolithes furent placées dans ce remblai, et sur le sol du chœur, on put élever, suivant l'usage, des monuments au-dessus de ces sépultures.

C'est ce remblai, enlevé l'année dernière, qui a permis de retrouver les traces indubitables de la construction du début du xiiie siècle et de la restituer entièrement comme elle l'est aujourd'hui. On avait retrouvé intacts les arrachements des voûtes et les piles qui en supportaient les retombées avec leurs chapiteaux exactement du même style que ceux des belles piles du collatéral.

Un groupe de la Mise au tombeau datant du xvie siècle, qui avait été placé contre le mur factice démoli, a été reporté au fond de la salle rétablie, contre le mur romain, et une ouverture pratiquée dans celui-ci permet d'atteindre l'ancien columbarium situé jadis au-dessous du sanctuaire primitif où l'on disposait les corps des archevêques à partir du xviie siècle.

Au cours de ce déblaiement, bien que les sépultures aient été fouillées autrefois, on a retrouvé dans un sarcophage anonyme le corps d'un archevêque revêtu de ses vêtements sacerdotaux avec sa croix, sa crosse et son anneau. Les trois objets ont été déposés au Musée de Bourges. La croix en cuivre doré est gravée sur les deux faces et paraît appartenir à la deuxième moitié du xiiie siècle. La crosse, de même métal, est très simple et sans doute de la même époque : c'est une spirale terminée par une tête d'animal. Quant à l'anneau en or avec cabochons de turquoises et d'autres pierres enchâssées dans des filigranes d'or, il semble remonter à une époque un peu antérieure et pourrait avoir appartenu à un prédécesseur.

⚜ ⚜ ⚜ **Exposition rétrospective de Marseille.** — Cette exposition, dont nous avons annoncé le projet dans notre premier numéro, vient de s'ouvrir au milieu de l'Exposition coloniale de Marseille. Quantité d'œuvres d'art provençal ou empruntées aux collections de la Provence ont été réunies dans l'aile gauche du Grand Palais. On signale particulièrement : le *Pacha* de Fragonard, la *Vierge de la maison de Saporta* de Puget, un buste de *Mirabeau* de Lucas de Montigny, et nombre de peintures de Ricard et de Monticelli. Des meubles, des ferronneries, des faïences montrent les produits robustes ou exquis des anciens centres de production locale.

⚜ ⚜ ⚜ **Exposition de Besançon.** — On a inauguré également le 30 juin dernier l'exposition des arts de Franche-Comté dont nous avons annoncé à plusieurs reprises les projets (Voir la Revue, p. 32 et 39) et sur le détail de laquelle nous espérons revenir bientôt.

[illegible] — Corbeil. Imp. Ed. Crété. *Le Gérant* : H. Laurens.



La Mort de la Vierge. — Retable d'autel aux armes des Montgomery.



La Vierge et l'Enfant.



Piédestal des fonts baptismaux.

Sculptures de l'église de Lorges (Loir-et-Cher).



Hercule au repos.

BAS-RELIEF EN MARBRE PAR PUGET

(Musée des Beaux-Arts de Marseille.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

PUGET ET LE DON RICARD

Au Musée de Marseille

(Planche 29.)

« Marseille n'est plus Marseille, écrivait, aux environs de 1860, le critique Léon Lagrange ; Marseille va construire un musée, Marseille va payer à Puget sa dette de reconnaissance ».

Cette surprise réjouie d'un homme de goût saluant avec enthousiasme l'édification dès lors ébauchée du palais de Longchamp, et, non sans quelque malice, l'érection du piètre *Puget* de Ramus, il nous était réservé de l'éprouver aussi, à cinquante années d'intervalle.

Le palais dont les substructions sortaient jadis de terre n'est fort heureusement plus à construire ; mais il est déjà devenu nécessaire de lui donner une annexe. Or, la sollicitude éclairée du maire de Marseille, M. Chanot, permet de supposer que l'administration municipale ne sera pas longue à en prendre souci. Quant à Puget, dont on vient d'honorer solennellement la mémoire par une nouvelle statue, de fervents admirateurs travaillent d'autre part à lui élever, dans le musée de sa ville natale, un autre monument qui, — mieux que nul autre, puisque c'est à l'œuvre du maître que les matériaux en sont empruntés, — révélera à tous la diversité de ses dons et la hauteur de son génie.

On sait comment, par une libéralité d'un caractère exceptionnel, un amateur marseillais pour lequel ses concitoyens n'auront jamais assez de gratitude, M. Émile Ricard, le frère de Gustave Ricard, notre grand portraitiste, a assuré tout récemment l'avenir de cette pieuse fondation. Nous voudrions souligner l'intérêt qui s'attache désormais à cette entreprise en signalant à l'attention des amateurs les pièces principales de la donation dont il s'agit.

* *

La salle du Musée des Beaux-Arts de Marseille, réservée depuis 1899 aux œuvres de Puget, comptait, il y a quelques semaines, en originaux attribués au maître ou d'une authenticité reconnue : six sculptures, six peintures, une aquarelle et douze dessins ; elle est riche aujourd'hui de treize sculptures, douze peintures, deux aquarelles et trente-huit dessins. Ces chiffres à eux seuls déterminent l'importance de la contribution due à M. Émile Ricard.

Au nombre de ces précieux ouvrages, qu'en amateur aussi passionné que délicat ce dernier sut rassembler, au cours d'un demi-siècle, il en est plusieurs qui doivent être considérés comme de véritables découvertes, tels notamment cet *Hercule au repos* et cette *Lapidation de saint Etienne*, dont nul auteur, lorsque M. Ricard s'en rendit propriétaire, n'avait encore parlé.

La *Lapidation*, petit bas-relief en terre cuite de 40 centimètres de hauteur sur 50 centimètres de largeur, est loin d'atteindre au chef-d'œuvre, mais combien elle est intéressante pour ceux qui cherchent à suivre dans son évolution le vigoureux talent de l'illustre Provençal. Un ami de M. Ricard, M. François Rossi, qui la signalait en 1901 au Congrès des Sociétés des Beaux-Arts, en disait : « Ce bas-relief est très fini d'exécution ; les têtes et une partie du corps des personnages du premier

plan sont en haut relief. Nous pensons que ce spécimen est plutôt d'un élève de Puget; son exécution est savante, mais un peu maniérée. » Pour nous, cependant, l'exactitude de l'attribution à Puget ne fait aucun doute, et c'est surtout à l'aide de certains défauts très caractéristiques de l'ouvrage que nous étayons notre conviction. Ce maniérisme lui-même dont on a fait état ne nous gêne guère. Au contraire, il date l'œuvre en nous permettant de croire que l'artiste, à ses débuts, ne s'était pas encore dégagé de l'influence du Cortone quand il l'exécuta. D'autre part, il faut observer que la composition, un peu chargée en personnages, est beaucoup plus celle d'un peintre que celle d'un sculpteur, et nul n'ignore que Puget, formé en quelque sorte sans guide, fut souvent entraîné, même l'heure venue de son complet épanouissement, à confondre, contre toutes les règles, deux expressions d'art absolument inconciliables. Cette préoccupation du caractère pittoresque, dont le *Diogène* et la *Peste de Milan* sont d'irréfutables preuves, comment l'artiste dès ses débuts ne l'aurait-il pas eue, alors qu'il rapportait de son séjour en Italie l'admiration du Bernin et de l'Algarde, en si grande faveur dans le moment? Notons de plus que la *Lapidation* porte la signature du maître, et que rien ne nous autorise à croire cette signature tracée par une autre main que la sienne.

C'est encore par une faute, autant que par l'aisance de l'exécution, que le petit marbre de l'*Hercule au repos*, certainement postérieur et qui vraisemblablement fut une première pensée de l'*Hercule gaulois* du Louvre, se réclame de Puget. Dans une pièce de marbre de dimensions restreintes — 40 centimètres de hauteur sur 45 de largeur — l'artiste a fait tenir une figure qu'on imagine malgré soi colossale. La reproduction de cet ouvrage, placée ici même sous les yeux de nos lecteurs, nous dispensera de le décrire. Devant ce morceau si proche parent de l'*Hercule* ébauché pour Fouquet, l'hésitation est-elle permise? Cette pose déplorable du bras, dont la saillie exagérée fait, semble-t-il, du corps de l'athlète deux tronçons, un autre homme que le tailleur de marbre fou de son ciseau que fut Puget l'aurait-il osée? Après Gustave Planche, Lagrange a fort justement écrit que c'est un tort de voir dans Puget un imitateur de la réalité. « Il ne copie pas servilement la nature, dit-il. Au contraire, la nature lui obéit. Elle lui apporte des formes entre lesquelles il choisit les plus caractéristiques, les plus vivantes, et, quand il les confie au marbre, en même temps qu'il souligne l'accent de la vie, il accuse les masses musculaires avec une ampleur idéale. Ainsi son *Diogène* est un vieillard depuis la tête jusqu'aux pieds, et cependant vous chercheriez en vain dans la nature le modèle d'un corps en qui l'âge ait à ce point respecté la beauté. » De même que pour le *Diogène*, de même que pour les *Cariatides*, que pour le *Milon*, c'est en vain que l'on chercherait dans la nature le modèle de notre *Hercule au repos*.

En outre de ces pièces fort importantes, M. Ricard en a retrouvé qui, pour appartenir à une autre catégorie, n'ont pas moins d'intérêt. Le Musée de Marseille s'est, grâce à lui, enrichi de sept peintures de Puget, ou qui lui sont attribuées. Nous ne nous attarderons qu'à celles dont l'authenticité ne peut en aucune mesure être contestée.

La première représente la *Vierge et l'Enfant Jésus* (1). Elle fut exécutée vers la même époque que cette *Sainte famille*, de beaucoup plus grandes dimensions, dont nous avons obtenu le prêt de M. le marquis de Saporta pour l'actuelle Exposition d'art provençal, où l'artiste représente sa femme et son fils François, depuis peu sorti des langes. Ici encore, Puget s'est servi des mêmes modèles. Passée directement de l'atelier de son auteur dans la galerie de son élève et ami, le collectionneur Boyer d'Aiguilles, dont il fit bâtir à Aix le somptueux hôtel, cette peinture fut gravée en 1703, avec les autres ouvrages du cabinet de cet amateur, par Cœlemans. Mariette, qui en a parlé, y voyait une imitation du Corrège. Lagrange l'apparente plutôt au Guerchin. C'est, en tous les cas, un spécimen curieux de la manière de Puget peintre, d'une couleur un peu aigre, mais d'un dessin sûr, et qui vaut aussi par le naturel des attitudes et la jolie expression donnée à la mère enseignant à lire à l'enfantelet.

Une autre peinture, un portrait encore, mais un portrait pur et simple, celui-là, nous montre que l'ancien apprenti du Cortone s'attaquait avec la même assurance à tous les genres. M. Ricard croit que cet ouvrage nous met en présence d'un personnage d'une certaine importance, le seigneur du Bachas, qui tenait son nom d'un domaine

(1) Sur bois. Hauteur : 0m,37. Longueur : 0m,22 c.

voisin de Marseille. Le portraituré devait, alors qu'il posa, n'être pas loin de la cinquantaine. Le peintre l'a représenté en toilette d'intérieur, assis, la plume à la main, devant une table recouverte d'un tapis sombre et qui supporte un livre ouvert et une lettre pliée. Une ample simarre à fond vert rayé de bandes noires et blanches drape son torse largement. Celui-ci est de trois quarts, mais le visage, de face, éclate en pleine lumière, et l'expression en est intense. On y relève une sûreté de modelé et une franchise de couleur rares. La main droite du personnage est de la plus grande beauté. Un papier dans sa main gauche porte en caractères romains la signature : *Pierre Puget pinxit*. C'est, en peinture, une des meilleures œuvres du maître, et d'autant plus précieuse qu'elle permettra par la comparaison d'identifier certains ouvrages au sujet desquels des doutes avaient pu être émis.

Une *Sainte Cécile* signée et datée de 1650 ; un *Sacrifice de Noé* ; un *David tenant la tête de Goliath*, qui pourrait bien être, malgré les dimensions différentes (notre toile a certainement été coupée sur ses bords), celui qui figurait en 1778 à la vente Bourlat de Montredon, sont encore à citer. Mais une fraction à notre avis plus précieuse encore de la donation Ricard, c'est celle des dessins, où s'accusent de la façon la plus inattendue et la plus significative l'extrême fécondité et la variété des dons de l'artiste, qui fut à la fois statuaire, peintre, architecte, décorateur de navires, mariniste, ingénieur même, et qui le fut presque toujours supérieurement.

Puget sculpteur n'est plus à divulguer, mais on connaît encore assez mal les autres faces de sa production artistique. Désormais, non seulement nous pourrons mieux l'apprécier comme peintre, mais encore de grandioses projets conçus en vue de l'embellissement de l'hôtel de ville de Marseille, un élégant baldaquin composé pour l'église Santa-Maria-di-Carignano, à Gênes, le plan avec élévation de la halle Saint-Martin nous le montreront architecte ; des arrières de vaisseau et des vues de mer nous révéleront les besognes coutumières du maître entretenu du port de Toulon ; des levés à vol d'oiseau de cette ville et de son arsenal nous expliqueront la large confiance que mirent en lui tous les intendants de la marine sous les ordres desquels son emploi de maître sculpteur le plaçait.

La salle du Musée de Longchamp dédiée à Puget, contenait, il est vrai, déjà quelques documents de cette nature. Un certain nombre de photographies y représentaient même la plupart des ouvrages du maître réunis par M. Ricard. Mais, si fidèles qu'elles soient, que sont des photographies au regard des originaux ? L'œuvre ébauchée se trouve du coup avoir pris corps, et son avenir est assuré. Nous avons d'autant plus de joie à le constater que l'hommage rendu à Puget au cœur du Musée de Marseille n'est pas de ceux à la préparation desquels suffisent quelques jours. Même avec de sérieuses ressources pécuniaires, — et ce n'est point le cas, puisque la conservation du Musée n'a vu inscrire pour acquisition, depuis 1894, *aucune* somme au budget annuel du service, — le groupement en formation ne pourrait se compléter qu'au prix d'accroissements assez lents : si quelques œuvres de Puget, éparses en des collections d'amateurs, sont susceptibles de venir un jour se joindre à celles déjà réunies à Marseille, il en est aussi dont les propriétaires ne consentiront pas à se dessaisir. Et comme le projet comporte de plus la représentation par le moulage et la photographie de toute œuvre à laquelle il devient impossible de prétendre, on doit encore compter avec les difficultés administratives, l'inertie et même la mauvaise volonté, qui parfois neutralisent les démarches les plus pressantes et l'action des patronages les plus qualifiés.

Ce n'est donc pas, suivant toute vraisemblance, avant longtemps que la tâche assumée sera remplie, si tant est qu'elle doive l'être complètement un jour. Il convient, en tous cas, de souhaiter que le bel exemple donné par M. Ricard soit suivi et d'exprimer l'espoir qu'il aura retenu un moment l'attention des pouvoirs publics.

.˙.

En songeant à édifier à Marseille une sorte de temple de Puget, en réservant une tribune à son œuvre, on ne s'est pas seulement préoccupé de la glorification d'un grand artiste ; on s'est efforcé de voir plus largement. Encore à l'état embryonnaire, malgré plus d'un siècle d'existence, les galeries d'art de Longchamp — auxquelles on n'a pas su donner, aussi clairement qu'il le faudrait, leur signification réelle d'école — ne sont pour la plupart des Marseillais qu'un dépôt, une sorte de magasin où les peintures de la Ville sont venues

s'entasser simplement, parce qu'il est de coutume qu'une grande cité possède des œuvres d'art. Il a semblé que réagir contre une aussi déplorable erreur était le plus impérieux des devoirs. On s'était pénétré déjà de cette idée que les musées de la province française sortiront de l'état de léthargie où des errements néfastes les ont pour la plupart plongés, seulement si dans chaque région on les transforme en foyers d'enseignement alimentés surtout par la production du pays. La Provence pouvait sans conteste revendiquer l'auteur du *Milon* et lui donner une escorte nombreuse. Avant de se préoccuper de rendre justice aux méconnus de talent que le hasard des temps a laissés ou rejetés dans l'ombre, on voulait emprunter au grand ancêtre la collaboration de son génie. Grâce à l'ensemble constitué au palais de Longchamp, cette collaboration est dès maintenant agissante. La population éclairée de Provence, les amateurs de la région avaient, semblait-il, abandonné le chemin conduisant à des galeries d'art, où, sauf en de très rares exceptions, rien de nouveau ne sollicitait leur intérêt. Ce chemin, ils l'ont repris depuis qu'on a jeté les bases d'une organisation moins routinière, et la récente libéralité de M. Ricard en est le plus éclatant témoignage.

Il ne faudrait pas faire dans le passé de la Provence de bien pénibles fouilles pour y trouver les noms d'une multitude d'artistes justement appréciés de leur temps. Des ouvrages de ces artistes ont subsisté. N'est-ce pas à les rechercher, à les acquérir, — on le pourrait faire à si peu de frais, — à les mettre en lumière sous les yeux de nos visiteurs étrangers, et pour le plus grand profit non seulement du terroir, mais encore de la France, que devraient s'employer désormais les bonnes volontés unies au bénéfice du Musée de Marseille ? En tous les cas, cela nous paraîtrait beaucoup plus profitable aux intérêts de celui-ci, que de s'hypnotiser sur telle œuvre étrangère que la mode ou l'engouement a d'ailleurs rendue inaccessible, ou de somnoler dans l'attente de quelqu'un de ces envois de l'État, prodige du Salon de l'année courante, qui donnent aux provinciaux une si singulière idée du niveau de l'art français contemporain.

Avec sa nouvelle statue et son musée spécial, Marseille aura bientôt payé à Puget sa dette de reconnaissance. Nous nous plaisons à croire que, engagée dans cette bonne voie, elle saura faire aussi tout son devoir à l'égard d'artistes moins illustres, qui l'ont, bien qu'avec moins d'éclat, largement honorée. Ici la besogne sera plus facile et les sacrifices d'argent moins lourds. Quelques menus crédits y suffiraient. Mais n'anticipons pas. Contentons-nous plutôt de nous réjouir, puisque l'heure est réconfortante et puisque, pour le Musée de Marseille, une ère plus prospère semble s'ouvrir.

Philippe Auquier.

Notes sur le Musée de Lyon

DEUX TABLEAUX D'EUGÈNE DELACROIX

(Planche 30.)

Le Musée de peinture de Lyon possédait, depuis 1858, une grande et célèbre toile de Delacroix, la *Mort de Marc-Aurèle*. « Tableau splendide, magnifique, sublime, incompris », a dit Baudelaire, lorsque l'œuvre eut paru au Salon de 1845. Tableau déconcertant, à coup sûr. « L'originalité cruelle de cette couleur, toujours sanguinaire et terrible », que Baudelaire a savourée avec une volupté féline, est-elle, ici, assez enivrante pour persuader les lecteurs mêmes que « ce tableau est parfaitement bien dessiné, parfaitement bien modelé » ? A côté du jeune Commode, « rose, mou et voluptueux et qui a l'air de s'ennuyer, » est-il aisé de reconnaître l'Empereur philosophe dans cet hercule, dont le torse épais et inconsistant porte une tête trop petite et qui, pour montrer son fils aux stoïciens, ses amis, esquisse le geste le plus pesant et le moins intelligible ?

L'intérêt de ce tableau, qui est considérable, réside moins dans sa richesse propre que dans le pouvoir qu'il a d'évoquer la vision des vastes ensembles de peinture monumentale, où le génie de Delacroix s'est déployé le plus magnifiquement. Lorsque le peintre signa, en 1844, la *Mort de Marc-*

Le Meurtre de l'Évêque de Liége, [illegible]

[illegible]

Le Meurtre de l'Évêque de Liege. [illegible]

[illegible]

Aurèle, il venait de représenter la *Mort du Stoïcien* dans la personne de Sénèque pour la Bibliothèque du Palais-Bourbon ; il commençait à dessiner les figures des héros et des sages qui devaient se grouper sur la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg et faire place, dans leur assemblée élyséenne, à Marc-Aurèle près de Portia. Le grand tableau de Lyon est, par son sujet, tout au moins, une œuvre intermédiaire entre les deux grands cycles de Paris.

Ce tableau, comme les peintures du Palais-Bourbon et de la Chambre des députés et comme le plafond de la galerie d'Apollon, représente une période de la vie d'Eugène Delacroix, où le peintre, arrivé à la pleine maturité de l'âge et du génie, semble abandonner les thèmes romantiques pour célébrer, de concert avec les plus jeunes écrivains du groupe libéral, l'immortelle grandeur du monde antique. La *Mort de Marc-Aurèle* est peinte en 1844 ; en 1842, une plaquette, *les Caryatides*, fait connaître à quelques curieux le nom de Théodore de Banville, un jeune homme de dix-neuf ans ; Louis Ménard, qui en a vingt, achève alors son *Prométhée délivré*, qui paraît en 1843 ; la *Phalange*, revue de Victor Considérant, publie la *Vénus de Milo*, un poème de Leconte de Lisle, qui est le premier des *Poèmes antiques*.

Dans ces vers, comme sur les immenses toiles de Delacroix, les sujets classiques se montrent chargés des couleurs magnifiques auxquelles la peinture et la poésie française avaient été accoutumées par les novateurs des générations précédentes.

Pourtant le monde des arts assistait à une révolution déjà proclamée par des chefs-d'œuvre, et dont le manifeste ne devait être publié qu'en 1852, dans la préface des *Poèmes antiques*. C'était une de ces « Renaissances » qui, dans l'histoire de l'art français et de la littérature française, se répètent de siècle en siècle. Les Champs-Élysées de Delacroix touchent au *Parnasse*. La *Mort de Marc-Aurèle* fait partie d'un ensemble d'œuvres par lesquelles le plus grand des peintres romantiques s'est associé, en fait, à une réaction « latine » contre le Romantisme, qui a eu des continuateurs jusqu'à Henri de Régnier et à Mlle Dufau.

Mais un tableau stoïcien, contemporain des grandes peintures « parnassiennes » de Delacroix, ne représentait le maître, dans le Musée de Lyon, que d'une manière insuffisante et trompeuse. Deux petites toiles antérieures à 1830 furent léguées par Paul Chenavard ; un amateur lyonnais laissa une curieuse copie de la *Mise au tombeau* de Titien, et une Odalisque, qui, peinte avant le voyage au Maroc, est fantaisiste et brillante comme une strophe des *Orientales*. C'était peu pour rappeler dans un grand Musée la jeunesse de Delacroix et ses belles années de lutte et de conquête. Aussi le Comité consultatif — Lyon a le sien comme le Louvre — fut-il bien inspiré en votant, au mois d'avril 1904, l'achat d'une toile de Delacroix qui était l'esquisse de son tableau le plus romantique : *le Meurtre de l'évêque de Liège*.

Le tableau parut au Salon de 1831, en même temps que la *Liberté guidant le Peuple*. L'argument historique était donné dans le livret d'après une notice rédigée par le peintre. « Guillaume de La Marck, surnommé le *Sanglier des Ardennes*, s'est emparé du château de l'évêque de Liége. Au milieu d'une orgie, placé sur le trône pontifical dans la grande salle, il se fait amener l'évêque revêtu de ses habits sacrés et le laisse égorger en sa présence. »

C'était une scène de *Quentin Durward*. Delacroix, comme les écrivains contemporains de sa jeunesse, avait appris l'histoire dans les romans de Walter Scott. Il avait, comme les dessinateurs pour gravures et lithographies, compris la richesse pittoresque de ces récits colorés par des costumes et des décors.

En 1825, lors de son voyage à Londres, il vit une esquisse de Knox d'après un épisode de « Kenilworth : *le Puritain prêchant devant Marie-Stuart* (*Lettres*, I, p. 103). Mais déjà, l'année précédente, il avait esquissé à l'aquarelle un groupe d'archers de la garde écossaise, *les Archers de Louis XI*, dans *Quentin Durward*. En 1828, il dessina les costumes du drame d'*Amy Robsart*, tiré du roman de Walter Scott par Victor Hugo.

Le sujet du tableau, exposé en 1831, devait plaire à la jeunesse de 1830. Avec une scène fameuse de Walter Scott, elle y trouvait les splendeurs et les horreurs dont rêvaient les Jeune-France : une grande salle gothique, des armures, des soudards, des ribaudes, une orgie qui finit dans le sang. Aussi le *Massacre de l'évêque de Liége* fut-il peut-être, dans le nombre des œuvres de Delacroix, le tableau le plus souvent cité et le plus souvent admiré par les écrivains romantiques. Lorsqu'il reparut à l'Exposition de 1855, qui fut le triomphe du peintre si longtemps méconnu du public, Théophile Gautier

célèbra avec enthousiasme ce tableau, qui, disait-il, « reste, malgré sa date ancienne, un des plus étonnants chefs-d'œuvre de l'artiste. Qui eût jamais pensé que l'on eût pu peindre la rumeur et le tumulte ? Le mouvement, passe encore ; mais cette petite toile hurle, vocifère et blasphème ». Le *Meurtre de l'évêque de Liége* est, si je ne me trompe, la seule œuvre de Delacroix qui ait été mentionnée par Victor Hugo. Il en parla dans une conversation d'exil que son fils Charles a notée (1) : Hugo racontait que, voyant le tableau, il fit à Delacroix une question, en lui désignant l'un des personnages : « — Qu'est-ce qu'il a donc à la main ? On ne s'en rend pas bien compte. » Delacroix répondit spirituellement : « J'ai voulu peindre l'é- « clair d'une épée (2). » Or, continue le causeur solennel, peindre l'éclair d'une épée sans l'épée, ce n'était plus de son art, mais du nôtre... »

Le tableau à propos duquel Victor Hugo reprocha à Delacroix d'être poète fut acheté au Salon de 1831 par le duc d'Orléans. Il appartient aujourd'hui à Mme de Cassin et a été exposé en 1884, avec toute sa collection, à la galerie Georges Petit, au profit de la Société Philanthropique. La toile mesure $0^{m},90$ de haut sur $1^{m},18$ de large.

Robaut, dans son catalogue, mentionne trois esquisses qui permettent de suivre le développement de la composition. La première n'est connue que par une lithographie de Mouilleron ; c'est une simple page d'illustration dans le goût de Célestin Nanteuil, composée « en hauteur », avec un *minimum* de personnages et presque sans décor. La seconde est une esquisse peinte en 1827, haute de $0^{m},27$, large de $0^{m},39$, qui a passé de nos jours entre les mains de M. Durand-Ruel et dont je n ai pu connaître le possesseur actuel. La troisième esquisse, qui suit les grandes lignes de la seconde, est plus grande du double : elle mesure $0^{m},59$ sur $0^{m},72$. C'est le tableau du Musée de Lyon.

Il était resté dans l'atelier de l'artiste. A la vente Delacroix, en 1864, il fut acquis pour la collection Rœderer. Le tableau fut envoyé en 1885 à l'Exposition Delacroix ; en 1889, à l'Exposition Universelle. Il appartenait alors à M. Binant, un riche marchand de toiles à peindre qui s'était mis à réunir des toiles de maîtres. La collection qui comprenait, avec le Delacroix, les *Casseurs de pierres* de Courbet, fut vendue le 20 avril 1904.

A propos d'un tableau qui n'est sorti de l'atelier de Delacroix qu'après la mort du peintre, et qui ressemble de fort près à un tableau célèbre, on peut se demander s'il ne s'agirait pas d'une de ces réductions que Delacroix faisait parfois pour lui-même d'après une œuvre depuis longtemps achevée. Le maître, arrivé à la fin de sa carrière, n'a-t-il pas reproduit sa superbe *Médée* de 1838 (Musée de Lille), dans un tableautin qui vient d'entrer au Louvre avec la collection Thomy-Thiéry, et qui porte, à côté de la signature, la date de 1862 ?

Le tableau de Lyon n'aurait qu'une valeur historique assez médiocre s'il était une réduction de ce genre. Mais il est bien une esquisse, la dernière que Delacroix ait peinte avant d'attaquer le tableau définitif ; une série de détails pourraient le prouver ; un seul suffira : c'est le peintre lui-même qui l'a relevé. Devant le tableau destiné au Salon de 1831 et encore inachevé, il dit un jour à son ami Villot : « Je vais me mettre à l'architecture ; je changerai ma disposition première et je m'inspirerai, pour la charpente de la voûte, des croquis que j'ai faits au Palais de justice de Rouen. »

Or, dans le tableau de Lyon, les espèces de contreforts qui soutiennent les arceaux sont *parallèles* à la table du festin et se succèdent en se perdant dans l'ombre d'un vaisseau si vaste qu'on n'en voit pas le fond ; dans le tableau définitif, les contreforts sont *perpendiculaires* à la table, qui tient toute la longueur de la salle. L'esquisse que Delacroix avait conservée est donc antérieure au tableau de 1831, postérieure à la petite esquisse de 1827, c'est, à quelques mois près, un tableau de 1830.

La toile a beaucoup souffert. Les ombres se sont épaissies autour de la lumière centrale ; le bitume a formé des coulées malsaines sur le fond terni et embu. Cependant ce tableau, seul exemplaire du *Meurtre de l'évêque de Liége* qui se trouve aujourd'hui dans une collection publique, devra être étudié de près par les historiens de la peinture romantique. Delacroix y essaya l'effet de la nappe violemment éclairée, qui était, à ses yeux, « le point capital du tableau » et qui, comme il le disait à Villot, devait être pour lui Austerlitz ou Waterloo. Cette fois, ce fut sans doute la défaite,

(1) V. *Hugo en Zélande*, 1868.

(2) Le mot a été dit par Delacroix au moment où il exposa son tableau. Ce mot est cité en 1832 dans les Saynètes de Paul Fouché, où il est bien possible que Victor Hugo l'ait recueilli. Voir M. Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains et ses critiques*, p. 36-35.

car Delacroix n'acheva pas sa toile dans la partie claire et brillante. Il négligea de poser sur la nappe les flambeaux qui devaient l'illuminer, si bien que la clarté qui jaillit au milieu de l'orgie nocturne n'a pas de source lumineuse. C'est seulement après avoir répandu sur le tableau définitif sa coulée de pâte phosphorescente que le peintre chanta victoire devant son ami. Il y aura grand intérêt un jour à comparer de près le tableau de Lyon et celui de Mme de Cassin, pour mesurer la distance qui sépare, dans l'œuvre de Delacroix, un Waterloo d'un Austerlitz.

Tout autour de la nappe, les personnages, qu'ils soient frappés par la lumière ou détachés en silhouette, sont à peu près aussi achevés que sur le tableau de 1831, qui, lui-même, selon la remarque faite par Théophile Gautier, a gardé l'aspect d'une esquisse. La chape de l'évêque, véritable carapace encroûtée de matières brillantes comme des scories métalliques, contraste avec l'armure noire et polie de Guillaume de La Marck, dont les luisants sont de fines gouttelettes de blanc posées à la pointe du pinceau. On saisit là, sur un exemple remarquable, les théories formulées par Delacroix sur la nécessité de varier les techniques et sur l'utilité du fini : « S'il faut ébaucher avec un balai, on doit terminer avec une aiguille. »

L'œuvre, dans la grande salle où elle est aujourd'hui placée, est trop petite et trop sombre pour attirer les regards : mais elle sera pleine d'enseignements pour les historiens et les artistes qui l'interrogeront : le Musée de Lyon possède désormais, à côté de la *Mort de Marc-Aurèle*, un Delacroix romantique qui vaut le *Boissy d'Anglas à la Convention*, la célèbre esquisse du Musée de Bordeaux.

ÉMILE BERTAUX.

LES MASQUES JAPONAIS DU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 31.)

RIEN n'est moins connu que l'art japonais ; tandis que le grand public le confond avec les objets de pacotille des magasins de nouveautés, beaucoup d'amateurs n'y veulent voir que des bibelots d'étagère, et bien rares sont ceux qui comprennent la grandeur des œuvres qu'a produites ce peuple extraordinaire. Les musées, il est vrai, n'ont guère facilité la tâche à ceux qu'ils auraient dû éclairer, et pendant longtemps ils ont systématiquement ignoré le Japon ; depuis quelques années pourtant le Louvre cherche à regagner le temps perdu ; dans aucune des grandes ventes qui ont dispersé, ces derniers temps, certaines des collections les plus remarquables de Paris, il ne s'est abstenu, et à ses acquisitions se sont joints des dons, singulièrement généreux parfois. Sa collection n'est qu'en formation, mais, dans les salles du bord de l'eau qui lui sont affectées, elle se présente bien, et quelques séries sont déjà assez riches : l'une des plus curieuses et des plus rares aussi, l'une de celles que le conservateur, M. Migeon, s'est le plus attaché à développer, avec les peintures, c'est la série des masques. Il peut être intéressant d'en dire quelques mots.

Il semble que les Japonais aient de tout temps connu l'usage des masques dans les danses mimées qui leur étaient familières : les plus anciennes chroniques en parlent, et les trésors de certains temples en conservent dont on s'accorde à faire remonter l'origine au VIIe et au VIIIe siècle de notre ère. Ces danses (Kagoura) étaient des danses religieuses, accessoire habituel du culte shintoïste, le plus ancien du Japon ; elles se donnaient dans les temples et, comme le prouvent les poésies dont on les accompagnait en chantant, avaient trait souvent à des légendes religieuses. Et pourtant, il est extrêmement curieux de le constater, presque tous les masques qui subsistent de ces époques reculées sont des masques d'un caractère comique. En vérité, l'origine de ces danses était en elle-même assez plaisante : la légende raconte que la déesse du soleil, Amaterasou, s'étant enfermée par dépit dans une caverne, le monde se trouvait plongé dans l'obscurité ; les dieux se désolaient, quand une déesse, Ouzoumé, imagina d'exécuter devant la caverne une danse si burlesque qu'un rire formidable secoua toutes les poitrines divines ; Amaterasou voulut savoir ce qui égayait si fort les dieux, elle ouvrit la caverne, et l'on sut bien l'empêcher de s'y barricader désormais. Cette légende fut souvent mimée, et des masques d'Ouzoumé (d'époque récente d'ailleurs) nous sont conservés

en grand nombre, avec sa bonne figure réjouie ; on s'explique pourtant assez malaisément pourquoi tant de ces figures de bois sont d'un caractère si comique — à moins que nous ne prenions pour tel l'esprit extraordinairement caricatural qui s'y déploie avec une si merveilleuse largeur.

C'est à l'Exposition de 1900, dans cet incomparable pavillon japonais du Trocadéro où M. Hayashi avait amené les trésors des temples et des palais impériaux, que de tels masques furent vus pour la première fois. On ne connaissait guère de la sculpture japonaise que des Bouddhas plus ou moins modernes ; ce fut un cri d'admiration de tous ceux qui virent ces chefs-d'œuvre d'une observation si aiguë et transformée à la fois avec tant d'ampleur. Tous les caractères étaient représentés dans cette série, et avec quelle verve ! le joyeux bon vivant, qui étale sa satisfaction sur sa face largement épanouie, le timide dont la crainte perpétuelle a marqué d'un rictus son visage mou, le gâteux aux yeux mi-clos, à la langue pendante. Et le style de toutes ces têtes, taillées dans un bois tendre et recouvertes de couleurs presque effacées, n'était jamais ni petit, ni trivial dans les outrances des caricatures les plus effrénées ; il marquait au contraire une étonnante sûreté dans le choix du trait caractéristique et une décision dans l'exécution qui révélait des mains de grands artistes. Quelques savants parlèrent à ce propos des masques antiques, et, reprenant avec moins de bonne grâce l'ingénieux badinage de M. Pottier, y voulurent voir — à l'étranger surtout — comme une transmission de l'art grec à l'art du Japon ; leur hypothèse peut nous laisser sceptique, mais il est d'autres monuments qu'ils ne rappellent pas moins, ce sont les mascarons de nos cathédrales gothiques et notamment ceux de Reims : sans rechercher assurément aucune communauté d'origine, on y trouve deux arts frères, et les masques du Louvre, ceux notamment que le musée doit à la générosité de Mme Gillot, confirment cette impression. Les dater est impossible dans l'état actuel de nos connaissances ; mais si ceux des temples du Japon remontent, comme on l'affirme, du VIe au XIIIe siècle, on peut tenir les masques du Louvre pour contemporains des mascarons gothiques, et cette rencontre est singulière d'œuvres d'art si analogues, naissant au même moment dans deux hémisphères différents.

Mais, à côté du culte shintoïste, le bouddhisme s'était installé au Japon, et lui aussi eut ses cérémonies religieuses accompagnées de danses. C'est l'origine des danses de Nô, connues depuis le XIVe siècle, et qui se continuèrent dans les temples et dans les palais jusqu'à la révolution qui a anéanti les antiques traditions du pays. Les danses de Nô étaient des spectacles où les héros historiques ou légendaires étaient mis en scène ; on possède encore toute une littérature dramatique qui s'y rapporte, et aussi tout l'attirail des masques utilisés dans ces représentations. Ils n'ont certes pas la grandeur des précédents ; le style en est moins large, le réalisme plus terre à terre ; ce sont d'excellents portraits où, à la note comique plus discrète, se mêle souvent l'élément dramatique ; certains de ces petits masques laqués sont, même en dehors, des effigies de démons très fréquentes, parmi les plus tragiques qui se puissent voir. Tous les châteaux des grands seigneurs en possédaient de grandes quantités, et ces masques sont venus très nombreux en Europe ; mais il faut soigneusement distinguer les exemplaires ; l'art japonais s'est volontiers répété, et des répliques innombrables ont popularisé les types sortis de l'atelier des artistes connus ; mais ces répliques sont souvent très faibles, et, même avec les cachets des meilleurs maîtres, elles ne doivent pas faire illusion. La série du Louvre est fort bien choisie et peut donner une excellente idée de ces objets d'un art plus mince que les anciens masques caricaturaux ou comiques, mais d'une vigueur de réalisme parfois très remarquable.

En réalité, les sculpteurs de masques ont suivi le mouvement de la grande sculpture japonaise, et passé comme elle d'une observation presque lyrique de la nature à une vérité plus exacte peut-être, mais plus sèche aussi et d'inspiration moins haute. Du reste, rien de plus impropre que ce terme de « grande sculpture » opposée à une autre ; le Japon n'a jamais connu ce que l'académisme a nommé le grand art, et pour lui tous les bons artistes étaient de grands artistes, qu'ils fussent peintres ou laqueurs, sculpteurs de dieux ou d'accessoires de théâtre ; les gothiques pensaient de même, et ce sont sans doute les mêmes imagiers qui taillèrent les statues des portails et les mascarons perdus sous les contreforts des cathédrales. Ni l'un ni l'autre art ne s'en trouvèrent mal, et cette conception élargie, notre art moderne commence heureusement — et grâce à eux peut-être — à la comprendre.

Raymond KŒCHLIN.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ⁂ ⁂ ⁂ ⁂

⁂ **Loutrophore attique.** — Il est peu de monuments antiques plus gracieux par leur silhouette éminemment décorative que les vases funéraires en marbre, lécythes ou loutrophores, que les Athéniens aimaient à dresser sur les tombeaux.

Le Louvre s'était enrichi, en 1905, d'un fort beau lécythe, aussi remarquable par sa décoration ornementale que par le sujet figuré qui en forme le tableau, le lécythe de la jeune Killaron, fille de Pythodoros, du dême d'Agrylé, sans doute morte en couches.

Il vient d'acquérir cette année une loutrophore, la première en ronde bosse de nos collections, qui ne comprenaient jusque-là que quelques stèles portant des loutrophores en simple relief : dans le nombre considérable des monuments funéraires attiques, les loutrophores en ronde bosse demeurent d'ailleurs relativement très rares.

L'exemplaire qui vient d'entrer au Louvre et dont malheureusement, comme c'est presque toujours le cas, à cause de leur fragilité, le pied, le col et aussi la plus grande partie des anses sont brisés, — mais peut-être ne serait-il pas impossible de les restituer en se guidant, pour les anses, notamment, sur l'attache subsistante de l'anse droite ornée de belles feuilles d'acanthe, — est consacré à Euthyklès, fils d'Archippos, du dême d'Acharnes. La scène qui s'y voit représentée est la scène classique des adieux. A côté de la mère, Ktésilla, assise, le fils et le père, Euthyklès et Archippos, tous deux debout, échangent une poignée de mains. Mais, tandis qu'Archippos est enveloppé dans son manteau, Euthyklès se présente dans la tunique courte du costume militaire et tenant son cheval par la bride. Il est le partant qui s'en va en pleine jeunesse.

Le choix de l'une ou l'autre forme de vase funéraire pour honorer le mort ne dépendait pas, on le sait, d'un caprice. Si le lécythe n'avait pas en soi de signification spéciale, il n'en était pas de même de la loutrophore. « Il est mort célibataire, dit quelque part Démosthène d'un jeune Athénien. Qu'est-ce qui l'indique ? Une loutrophore se dresse sur son tombeau. » La loutrophore, en effet, qui n'est qu'une variété de l'hydrie caractérisée par un haut col avec embouchure à rebord épanoui, était le vase consacré du bain nuptial. La tradition voulait que, à ce titre, sur la tombe de ceux qui mouraient avant d'être mariés, elle fût comme un emblème.

ETIENNE MICHON.

⁂ **Un nouveau portrait anglais.** — Le département des peintures vient de recevoir en don de M. J. Maciet, un fort intéressant portrait de femme âgée, signé de l'Anglais *Charles-Howard Hodges*, plus connu comme graveur. Cet artiste, qui séjourna longtemps en Hollande, paraît avoir dans une certaine mesure subi l'influence des portraitistes de ce pays. Quoi qu'il en soit, son œuvre vient fort à propos enrichir d'un document précieux nos collections anglaises, et nous avons plaisir à reconnaître dans cet accroissement utile l'intelligente libéralité d'un donateur quelque temps éloigné de nos collections par des procédés regrettables, mais dont la générosité ne connaît pas heureusement les longues rancunes.

⁂ **Céramiques orientales.** — Le département des objets d'art s'est enrichi cet été de plusieurs nouvelles pièces de céramique orientale, qui viendront utilement compléter les séries d'art musulman, si heureusement accrues depuis quelques années.

Le plus important est un bassin à rebords plats, décoré en bleu et en noir sur fond blanc ; l'ornementation, presque exclusivement géométrique, se rapproche beaucoup, par sa stylisation, de ceux que portent les céramiques syriennes et égyptiennes du XIVe et du XVe siècle. Il se pourrait toutefois que ce bassin, d'une forme élégante et d'une couleur très intense, provînt d'une région plus voisine du Caucase, comme le Daghestan.

Les deux autres pièces, un bol et un gobelet, portant toutes deux un décor en noir sur fond bleu-turquoise, peuvent être attribuées aux ateliers persans du XIVe ou du XVe siècle.

MUSÉE CARNAVALET ⁂ ⁂ ⁂ ⁂

⁂ Le statuaire Bartholomé vient d'offrir en

don au Musée historique de la Ville de Paris une série de planches dessinées par son grand-oncle, l'architecte Bartholomé, pour la décoration de la chapelle des Invalides et pour celle de l'appartement du maréchal Clarke, duc de Feltre.

MUSÉE D'ENNERY ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ On annonce que les travaux effectués dans l'hôtel de l'avenue du Bois-de-Boulogne permettront bientôt l'ouverture de ce nouveau musée consacré à l'art de l'Extrême-Orient. On annonce aussi qu'aux collections léguées par le romancier sera jointe une série d'objets précieux de même origine appartenant à M. Clémenceau.

MUSÉE DE LA MALMAISON ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Une série d'objets viennent d'être donnés à ce musée par l'impératrice Eugénie, parmi lesquels un buste de Joséphine, par Chinard, et de nombreux souvenirs napoléoniens. D'autre part, on vient de joindre au mobilier qui y est déjà réuni deux salons des anciens appartements privés du roi Joseph Bonaparte au palais royal de Madrid.

MUSÉE DE TOURS ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ M. Chiquet, nommé récemment conservateur du Musée de Tours, en remplacement de M. Laurent, vient d'avoir à faire rentrer dans ce musée une copie du *Sardanapale* de Delacroix, qui avait été donnée en 1879 à la ville de Tours par Mme Pelouze. Ce tableau figurait jusqu'ici dans l'escalier de l'ancien hôtel de ville, qui va être affecté à la bibliothèque. C'est une copie exécutée dans l'atelier du maître et sous ses yeux par son élève et collaborateur Pierre Andrieu : l'exécution en est large et brillante et digne de la composition mouvementée et tumultueuse où s'épancha, en 1827, la verve romantique d'Eugène Delacroix. Le document est des plus précieux et méritait à tous égards d'être placé dans un musée où les historiens et les curieux auront plaisir et profit à le rencontrer. Ce n'était pas une opération facile, néanmoins, que de loger cette immense toile, qui n'a pas moins de 5 mètres de côté, dans un musée déjà bondé. Il y a fallu toute l'ingéniosité et l'adresse du nouveau conservateur. La salle où il l'a placé s'est trouvée comme éclairée et agrandie Elle gagnerait à être débarrassée encore des faïences d'Avisseau, qui remplaceraient avec avantage les oiseaux empaillés au second étage, et des délicieuses gouaches de Lenfant, qui devraient être réunies aux autres trésors d'art du XVIIIe siècle provenant de Chanteloup. Mais des agrandissements s'imposent et, disons-le, avant tout, des expulsions, dont la première doit être celle de ce grotesque éléphant empaillé qui accapare tout le vestibule réservé à la sculpture. Nous attendons beaucoup du nouveau conservateur, le jour où la bonne volonté administrative aura rendu son musée aux seules œuvres d'art.

MUSÉE DE TOULOUSE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Un généreux Américain, M. Weld, de Boston, vient d'offrir à la patrie de Falguière une statue en marbre de Diane, due au ciseau du maître. C'est un bel exemple de libéralité intelligente et une petite rançon de ce que l'Amérique draine chaque jour chez nous d'œuvres anciennes ou modernes.

MUSÉE DE PICARDIE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

L'architecte de la ville d'Amiens fait dresser, en ce moment, contre un mur du jardin du Musée, une petite façade de bois très richement décorée, achetée l'an dernier par la Société des Antiquaires de Picardie, grâce à un don spécial de M. Jules Boquet.

Cette façade s'élevait dans une ruelle aujourd'hui condamnée, à côté du grand marché d'Amiens (marché Lanselles). Un relevé très complet en a été publié dans l'*Album archéologique* de la Société des Antiquaires de Picardie. Au-dessous d'une frise de pampres soutenue par des mufles de lions, est inscrite la date de 1619. Cette frise, et la belle ornementation de la lucarne affirment, au moment où l'architecture de bois allait disparaître devant la construction en briques et pierres, les mérites techniques et la verve des derniers tailleurs d'images amiénois.

MUSÉE DE MANTES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Ce musée nouveau-né doit son origine à la libéralité d'un particulier, M. Duhamel, qui vient de faire don à la ville de Mantes d'un édifice construit à ses frais et garni déjà d'une notable collection d'ouvrages d'art. Celle-ci pourra s'enrichir, grâce à une rente par laquelle le généreux donateur a voulu compléter son œuvre, la jugeant sans doute perfectible et extensible et qui dépasse celle que des municipalités plus notoires et que l'on croirait plus artistes octroient pour l'entretien et l'accroissement de leurs collections.

L'ABBAYE DE FONTEVRAULT

et les Tombeaux des Plantagenets

(PLANCHE 32.)

« LE temps des épreuves est passé pour ces monuments. Désormais respectés comme ils le méritent, ils ne quitteront plus la France, ni Fontevrault. » Ce n'est pas hier, c'est il y a bientôt quarante ans qu'étaient écrites ces lignes, en conclusion d'un article magistral que Courajod consacrait, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1867, aux sépultures des rois d'Angleterre conservées dans l'ancienne abbaye de Fontevrault. Et cependant on se rappelle qu'un bruit persistant a couru, ces derniers mois, d'une libéralité singulière à laquelle aurait songé le Gouvernement français à l'égard du descendant, ou tout au moins du successeur, de ces monarques de famille française, qui avaient tenu à confier la garde de leurs corps à l'abbaye angevine, enrichie et vénérée par leurs ancêtres et par eux-mêmes de leur vivant.

Les siècles ont passé, bouleversant dynasties, abbaye et sépultures. Toutefois il reste encore dans l'église déchue de Fontevrault trois statues de pierre et une de bois qui sont les témoins de cette volonté, de cette tradition, de ce passé historique. C'est un des mérites de notre temps que d'avoir compris la valeur de ces témoignages; chaque peuple s'attache jalousement à ceux qui marquent son développement antérieur, aux preuves du génie de ses artistes, aux documents parlants de son histoire, et le moment semble bien passé de ces trafics ou de ces générosités déplacées. Les Plantagenets de Fontevrault appartiennent à l'art et à l'histoire de la France, et l'on comprend mal comment a pu réapparaître, en 1906, une idée qui avait été déjà repoussée en 1818 et 1819. C'était alors pourtant que l'on dispersait et « restituait aux familles » le trésor de documents précieux qu'avait réunis Alexandre Lenoir, dans un esprit véritablement précurseur, en son Musée des Monuments français.

Le prince-régent d'Angleterre réclama avec instance au Gouvernement de Louis XVIII les monuments des Plantagenets, qu'il considérait sans doute comme appartenant à sa famille, et que la Révolution avait mutilés, mais laissés en Anjou : on refusa. En 1846, Louis-Philippe fit transporter les statues à Paris, peut-être avec l'idée de les faire figurer à Versailles. Mais la générosité envers l'Angleterre était à l'ordre du jour, et les statues faillirent une seconde fois être exilées. Vint 1848, et en 1849 le ministère Falloux. M. de Falloux, angevin, renvoya les Plantagenets à Fontevrault. On avait eu le temps, malheureusement, de leur faire une toilette sérieuse — les restaurateurs de ce temps avaient plus de zèle que de science — et de les badigeonner copieusement.

Mais, en 1867, nouvelle tentative de gracieuseté officielle. L'empereur doit faire don à la reine Victoria, pour Westminster, des effigies de ses quatre prédécesseurs angevins. Voici comment Célestin Port, dans son *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire*, raconte l'échec de cette troisième aventure (1) : « Par un malentendu inexpliqué, l'agent des Domaines chargé de la remise irrévocable ne trouva personne au rendez-vous pour prendre livraison au nom du ministère d'Etat et, le jour même, un des correspondants du ministère de l'Instruction publique, présent à la scène, adressait une protestation énergique que le Comité historique renvoya, en l'appuyant, au ministre, et que des sollicitudes, immédiatement soulevées dans tout le pays, réitérèrent avec toute la force d'une véritable indignation du sentiment public. » Et il ajoutait : « Le danger est sans doute pour toujours évité. » Puissions-nous le dire avec plus de vraisemblance encore aujourd'hui ! L'émotion n'a pas manqué non plus cette fois, et les démentis officiels qu'elle a provoqués, contredisant des informations prématurées, nous rassurent. Une lettre de l'ambassadeur d'Angleterre, sir Francis Bertie, au président de la Société artistique de la vallée de la Loire, qui s'est déjà en mainte circonstance employée si vaillamment

(1) Voir aussi G. d'Espinay, Les statues de Fontevrault et la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers (*Mém. de la Soc. d'Agric., Sc. et Arts d'Angers* [illegible]-182), et Eusèbe Pavie, M. Cosnier et les statues de Fontevrault (*ibid.*, p. 183-186).

à la préservation de nos monuments de cette région, contredit avec autorité les bruits qui avaient couru. Ne négligeons pas de répéter cependant que les statues des Plantagenets ne conservent toute leur valeur, toute leur signification historique et artistique qu'à Fontevrault, dans le cadre pour lequel elles ont été faites, et où elles sont demeurées.

On sait ce qu'est ce cadre et ce que sont ces statues. Nous voudrions le rappeler simplement ici en quelques mots.

L'abbaye, fondée au début du xııᵉ siècle par Robert d'Arbrissel, et dont le développement fut si rapide qu'au temps de Suger on y comptait jusqu'à 5 000 religieuses, s'élevait à une lieue environ de la Loire, à l'extrémité du petit vallon du Douet, qui aboutit au grand fleuve aux environs de Montsoreau. A quelques pas des larges horizons de la Loire, c'est un site plus sévère et plus intime, comme la plupart de ceux où ces grands fondateurs d'abbayes du moyen âge eurent le soin de choisir leur lieu de retraite et de paix. Cinq églises, autant de chapelles, des bâtiments énormes, constituèrent l'abbaye jusqu'à la Révolution. Une partie fut démolie, de ceux notamment où avaient logé, au milieu du xvıııᵉ siècle, les filles de Louis XV, Victoire, Sophie, Thérèse et Louise, confiées aux religieuses par le roi. Mais le cloître subsiste encore, avec sa salle capitulaire, son réfectoire, et aussi cette curieuse cuisine dite la *tour d'Evrault*, dont la majeure partie date du xııᵉ siècle et dont la destination, longtemps obscure, a fait verser tant d'encre aux archéologues. L'église principale enfin, malgré les lamentables transformations de la nef, est encore debout, et c'est une des plus belles constructions de l'époque romane que conserve la vallée de la Loire.

L'ensemble de ces bâtiments a été affecté en 1804 à une maison centrale de détention. L'architecte Normand, qui les a appropriés à leur nouvelle destination, y a dépensé près de 2 millions sans réussir ni à créer un édifice bien approprié à ses fonctions, ni à conserver ce que le génie des maîtres d'œuvre d'autrefois y avait su accumuler de chefs-d'œuvre. Peu s'en est fallu que la tour d'Evrault ne disparût complètement; elle a été restaurée dans les dernières années. Le cloître est la partie la plus intacte. Ses quatre galeries ont conservé leurs voûtes gothiques, d'époque tardive du reste, dont quelques-unes datent même du plein milieu du xvıᵉ siècle; elles se revêtent extérieurement d'un décor classique composé de couples de colonnes séparant de larges baies cintrées. L'entrée de la salle capitulaire est un remarquable morceau de la Renaissance de François Iᵉʳ, et la décoration de celle-ci, où apparaissent encore de curieuses peintures religieuses avec des portraits d'abbesses, fut exécutée sous l'abbesse Louise de Bourbon, de 1541 à 1543.

Mais la partie la plus importante est certainement l'église. Commencée aux premières années du xııᵉ siècle, elle fut consacrée en 1119 par le pape Calixte II ; l'on peut se demander cependant si elle était entièrement terminée à cette date. La nef et le chœur étaient couverts de coupoles sur pendentifs, suivant un système analogue à celui de l'architecture byzantine, dont l'application la plus célèbre en France est l'église Saint-Front, de Périgueux. Les voûtes de la nef sont détruites; celle du chœur subsiste seule. Dans le dernier étage aménagé dans la nef, d'admirables chapiteaux se montrent encore, ornés de personnages, de feuillages stylisés et d'animaux fantastiques. Au-dessus du transept, qui, avec le chœur et les chapelles, est demeuré à peu près exempt de transformation, sinon de restauration, s'élève un clocher carré percé de huit belles fenêtres. L'abside, avec ses trois absidioles rayonnantes, suivant un plan très simple et pour ainsi dire classique dans l'art roman, est un très beau morceau d'architecture sobre et forte. Il est à remarquer même que la décoration, si prolixe dans les chapiteaux de la nef, se borne ici à des motifs de goût plus pur, plus modéré, qui tendent à la simplicité gothique et manifestent en tout cas plus nettement l'esprit de l'art local.

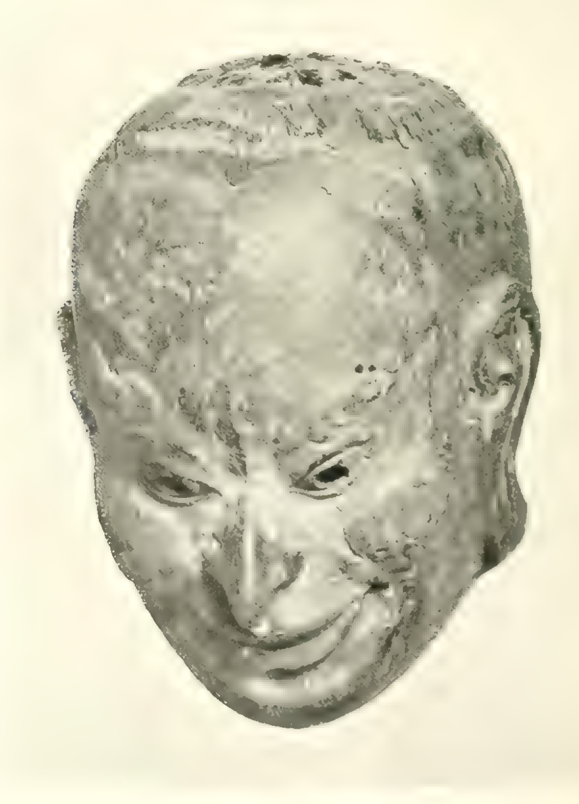
C'est dans une de ces chapelles absidales que reposent aujourd'hui les trois statues qui proviennent des sépultures royales, du *Cimetière des rois*, comme l'on disait, dévasté à plusieurs reprises et placé jadis dans la nef à gauche, près du gros pilier d'angle du transept. Six princes ou princesses de la famille des Plantagenets y avaient été enterrés. C'était Henri II, fils du fondateur de la dynastie, mort en 1187 à Chinon, vaincu et humilié par son fils dans les circonstances tragiques que l'on sait. Ce fils, Richard Cœur de Lion, mourut lui-même dix ans plus tard, en 1199, à Chalus, en Poitou, et, pris d'une piété filiale tardive, manifesta le désir de reposer aux



Masque de Ghigakou IXe siècle.



Masque de [illegible] siècle.
Don de Mme [illegible]



Masque archaïque de danse de Nô.
Don de la Société des Amis du Louvre.

Masques japonais.

Musée du Louvre.

pieds de son père, à Fontevrault ; il léguait son cœur à l'église de Rouen, où le tombeau qui lui fut élevé a été retrouvé également de notre temps, mais dans un état de mutilation déplorable. La disposition des deux tombeaux de Fontevrault, s'il faut en croire certaines descriptions anciennes, était assez monumentale, mais fut modifiée dès le xvie siècle; les statues furent une première fois déplacées. Maltraitées par les Huguenots qui pillèrent l'abbaye, elles furent rétablies en 1638 sous une arcade resplendissante d'or et de marbre, « dans le style le plus pompeux et le plus faux du jour ».

Elles étaient à ce moment accompagnées encore des deux statues des princesses Éléonore d'Aquitaine, épouse de Henri II et mère de Richard († en 1204), et Isabelle d'Angoulême, femme de Jean sans Terre († 1246), qui étaient mortes l'une et l'autre à Fontevrault.

Deux autres statues, celles de Jeanne d'Angleterre, fille de Henri II, et celle de Raymond VII, comte de Toulouse et fils de cette dernière, avaient déjà disparu et avaient été remplacées par des priants en marbre blanc qui furent détruits à leur tour en 1793.

Les quatre effigies gisantes, au contraire, survécurent à leur somptueux entourage ; remisées dans un cellier, puis dans la tour d'Evrault, elles furent cependant remarquées, dessinées et publiées plusieurs fois au xixe siècle, tant en France qu'en Angleterre. L'intérêt même qu'elles excitèrent faillit à plusieurs reprises, nous l'avons vu, en priver leur pays d'origine.

La restauration et le badigeonnage qu'elles ont subi sous Louis-Philippe, sans en altérer complètement le caractère, en faussent un peu l'impression. Ce sont néanmoins de fort beaux spécimens de cet art élégant, noble et raffiné des dernières années du xiie siècle ou des premières années du xiiie, les statues surtout de Henri II, de Richard et d'Éléonore, qui sont en pierre ; la quatrième est en bois et légèrement postérieure. Pas plus que les gisants royaux de Saint-Denis exécutés sous Saint Louis, qu'elles précèdent d'une cinquantaine d'années, elles ne visent à la ressemblance individuelle : quelques traits de structure ou de costume y indiquent seuls la personnalité, et l'on saisit bien là, dans l'ordre artistique, les ancêtres immédiats de ces belles figures calmes et souriantes que les imagiers idéalistes du temps de Saint Louis couchèrent doucement sur leurs dalles de pierre.

Paul Vitry.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE BESANÇON

L'exposition rétrospective des arts en Franche-Comté, dont la préparation a été annoncée ici même, organisée dans la cour du bâtiments des musées, s'est terminée le 5 septembre dernier. Si le résultat n'a pas répondu tout à fait aux espérances des organisateurs et s'ils n'ont pu véritablement offrir aux visiteurs un tableau à peu près complet de l'art en Franche-Comté, il ne faut pas oublier les difficultés de leur entreprise ; il convient donc de remercier vivement les membres de la « Société franc-comtoise des amis des Beaux-Arts » de leurs efforts et souhaiter qu'ils trouvent bientôt des émules et des rivaux en d'autres provinces françaises.

M. H. Bouchot, dans la préface du *Catalogue*, a discrètement indiqué ou laissé comprendre les raisons de cette pauvreté d'œuvres locales.

La Franche-Comté, par sa situation géographique et politique de pays frontière, a particulièrement souffert des guerres modernes ; les débris mêmes d'églises, de tombeaux, ont disparu ; d'autre part, les circonstances actuelles n'ont pas permis de faire des emprunts aux trésors des églises, de là cette absence presque totale et très regrettable de sculptures gothiques. Il nous semble qu'il eût été facile de remédier à cette lacune en présentant au moins des photographies des œuvres qui existent encore. C'était même une excellente occasion d'offrir aux curieux un essai d'inventaire archéologique illustré d'une province française. Les travaux de Jules Gauthier, de Bernard Prost, de l'abbé Brune, nous ont fait connaître les morceaux caractéristiques de l'art de la statuaire en Franche-Comté. Nous savons les influences exercées au xve siècle

par l'atelier dijonnais avec Jean de la Huerta, qui, vers 1447, taille les tombeaux des princes de Chalon-Orange pour la chapelle funéraire de Mont-Sainte-Marie, et les inconnus à qui nous devons les magnifiques statues de l'église collégiale des Poligny; plus tard, au début du XVI[e] siècle, les formes nouvelles s'introduiront par la Bresse, sous l'inspiration des artistes de Brou.

A ces derniers ateliers l'on peut rattacher un assez grand nombre d'œuvres, de facture parfois un peu mièvre, mais délicates, taillées dans l'albâtre aux tons harmonieux de l'ivoire; deux ou trois bons spécimens de cet art se trouvaient à l'exposition (les statuettes désignées sous les n[os] 383 et 386, en provenance de Dôle et Neuchâtel-Uretière); l'église Saint-Maurice de Salins possède une charmante *Pieta* de cette époque.

L'effigie vigoureuse d'Hubert Lulier, conservée à la Bibliothèque de Besançon, témoignage du talent robuste de Claude Lulier, imitateur de l'art des Leone Leoni, offrait un excellent type du style de la fin de la Renaissance classique. Pour le XVIII[e] siècle, le Dôlois Attiret était faiblement représenté par un buste médiocre : il faut voir à Dijon la terre cuite d'une jeune femme au sourire mutin pour connaître sa véritable valeur; au contraire, le Bisontin Luc Breton, très remarquable artiste, peut être pleinement apprécié au Musée archéologique par ses bustes vivants, ses maquettes en terre cuite pleines de mouvement et de souplesse. Quelques ivoires des Rosset complétaient la série du XVIII[e] siècle. Quant aux sculpteurs du XIX[e] siècle, leurs œuvres étaient assez insignifiantes, il n'y avait rien à apprendre de nouveau sur Clésinger, Max Claudet ou Iselin. Le plus beau morceau était l'image du vieux Gigoux, par Dalou.

On avait pu rassembler des pièces intéressantes de peintres franc-comtois du XVIII[e] siècle : des œuvres de Gaspard Gresly, de facture maladroite et lourde, mais amusantes d'invention; de Donat Nonnotte, qu'il ne faudrait pas juger sur les portraits assez froids conservés au Musée; des portraits de Chazerand et du Suisse Wyrsch, qui fut, en 1773, avec Luc Breton, le fondateur de l'école gratuite de dessin. Parmi les modernes, l'on apprenait à mieux connaître J. Gigoux, sincère et vigoureux devant la réalité, et à mieux apprécier Henri Baron, spirituel créateur d'anecdotes. Malheureusement, du plus illustre peintre de la province, Gustave Courbet, aucune toile importante ignorée ou oubliée n'avait pu être prêtée.

Afin d'accroître l'intérêt de l'exposition, les organisateurs avaient eu l'excellente idée de grouper de belles œuvres d'art conservées dans la province, soit par des amateurs, soit par des établissements publics. C'est ainsi que nous avons pu contempler réunies les trois tapisseries qui subsistent de Saint-Anatoile de Salins, tissées à Bruges, au début du XVI[e] siècle et de beaux livres et reliures de la réserve de la Bibliothèque. M. Raoul d'Hotelans avait bien voulu prêter plusieurs tableaux de sa collection; trois nous paraissent devoir être signalés par leur importance exceptionnelle : un pastel de Nattier, daté de 1743, représentant le conseiller du roi Grassin, ayant gardé toute la fleur de l'exécution délicate, le portrait du futur Georges III, par Tocqué, de la meilleure manière du maître, et le très curieux portrait de Frédéric Villot, par Eugène Delacroix, exécuté en 1832.

Mais le plus délicat régal de l'exposition nous était offert par le groupement presque complet, réalisé avec un goût parfait, des dessins du cabinet d'Adrien Pâris. M. Georges Gazier, le très dévoué secrétaire de l'exposition, a dit ici même et longuement, l'importance de la donation faite en 1819, à sa ville natale, par l'ancien dessinateur du Cabinet du Roi et a expliqué la composition de cette collection d'artiste et de curieux. Il est donc inutile de reprendre le sujet et d'essayer de trouver les épithètes convenables pour décrire et louer de nouveau les dessins de Boucher, les sépias de Fragonard, les sanguines d'Hubert Robert, ainsi que les ébauches, croquis donnés par des amis, des camarades, tels que Challe, Durameau, Latraverse, Carle Van Loo, Vincent, de Wailly, sans oublier les propres études et compositions de Pâris lui-même, qui fut un dessinateur très habile, imitateur souvent ingénieux de son compagnon de voyage Hubert Robert. Quand la ville de Besançon reçut ce legs, on était loin de comprendre toute son importance; aussi, par indifférence, l'ensemble fut-il dispersé et divisé : au Musée de peinture furent attribués les tableaux et dessins « avec bordures »; à la galerie d'archéologie, les antiquités et curiosités; à la Bibliothèque, les dessins collés sur cartons et réunis en volumes avec les livres d'architecture. L'exposition nous a permis de con-

naître la fleur des dessins renfermés dans les recueils factices de la Bibliothèque, dont le catalogue très complet a été dressé par A. Castan, pour l'*Inventaire des Richesses d'art*, en 1885.

Doit-on réunir désormais tous les dessins du cabinet Pâris en un seul local ? La question est délicate à résoudre. Au point de vue de la conservation, notons que les dessins du Musée sont très fatigués (particulièrement les Fragonards), altérés par la lumière et l'humidité (1), tandis que ceux tenus jusqu'à présent dans les cartons demeurent intacts. D'autre part, on se rend compte, à feuilleter la totalité des albums, que de nombreux croquis, intéressants pour la connaissance du talent de tel ou tel artiste, n'offrent pas une valeur d'art suffisante pour en permettre l'exhibition permanente ; enfin il est impossible de diviser certains ensembles constitués par Pâris lui-même, ainsi ses « études d'architecture ». Un choix nous paraît donc s'imposer : extraire les plus beaux dessins des volumes où ils sont collés arbitrairement, les joindre à ceux déjà encadrés et placer le tout dans des meubles à volets mobiles à l'abri de la grande lumière. A la Bibliothèque resteront les livres d'estampes, les croquis secondaires, les études d'architecture, tous documents faciles à consulter et qui furent toujours parfaitement conservés par les gardiens de ce riche dépôt. Mais aux conservateurs du Musée s'impose la tâche d'opérer la réunion en une même salle de toute la donation Pâris : peintures, dessins, sculptures, même les antiquités, ces dernières pièces à peu près invisibles, enfouies dans une immense vitrine obscure de la galerie d'archéologie. Tous ces témoignages de l'activité de l'architectecte, de ses curiosités d'artiste, ces souvenirs de carrière et d'amitié, ont une signification ; la reconstitution de la collection, telle qu'elle fut cataloguée au lendemain de la donation dans le volume publié en 1821, offrirait un grand intérêt historique : ce serait un type de cabinet d'amateur formé à l'époque Louis XVI conservé intact. Et combien les peintures, esquisses pour la plupart, gagneraient à être réunies, soustraites au voisinage des grandes toiles qui les écrasent !

Maintenant que l'on sait à Besançon — grâce à l'exposition et aux articles publiés à cette occasion (2) — toute la valeur de ces peintures, dessins ou maquettes, il n'est plus permis de les traiter avec l'indifférence passée ; l'aménagement du Cabinet Pâris sera pour le Musée un nouvel attrait, en même temps que le meilleur hommage qui puisse être rendu à la mémoire de celui qui dota sa ville natale de trésors d'art si précieux (3).

Gaston Brière.

(1) Nous avons le regret de constater que le Musée de Besançon n'est pas aménagé d'une manière digne de son importance ; dans les salles de peinture, point de classement méthodique : les toiles sont entassées, assez souvent les œuvres les plus importantes éloignées du regard, et ce qui est plus grave, des tableaux sont altérés, soit par des restaurations maladroites, soit par l'humidité. Grâce à la « Rétrospective », la cour centrale du bâtiment — jadis réservée aux exercices gymnastiques — est aménagée et servira à l'exposition des sculptures ; une galerie au premier étage s'offrira à l'accrochage des dessins et gravures. Les salles d'archéologie sont mieux installées, mais la place est trop réduite.

(2) Voir les articles de Henri Bouchot dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, n° de mars 1906 ; de M. [illegible], dans *L'Art*, 1906 ; de André Girodie, dans *L'Art et les Artistes*, numéro de septembre 1906, sans oublier les catalogues de A. Castan (Musée, 1886 ; Bibliothèque, 1885), et l'ouvrage intéressant publié sur Adrien Pâris par A. Estignard, en 1902.

(3) On a déjà rassemblé dans une seule salle le legs de J. Gigoux (sauf un certain nombre de dessins, qui demeurent invisibles) ; mais cette installation soulève des critiques : des toiles ornées d'attributions pompeuses et arbitraires s'étalent en cimaise, tandis que d'excellents morceaux ne peuvent être appréciés, ainsi trois admirables études de David pour le *Serment du Jeu de Paume*.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜⚜ Parmi les travaux les plus importants qui doivent être entamés prochainement sur les crédits des Monuments historiques, on signale les restaurations des tours de la Lanterne et Saint-Nicolas à *La Rochelle*, celles de l'église Saint-Léger et Saint-Jean des Vignes de *Soissons* et Notre-Dame-sur-l'eau de *Domfront*. A Domfront également, on doit se mettre à la restauration de l'ancien château et du donjon.

⚜⚜⚜ On annonce l'enlèvement des échafaudages qui s'élevaient au tour de la flèche d'un des clochers de la *Cathédrale de Chartres*. Mais les travaux doivent continuer pour assurer la solidité de la base du clocher.

⚜⚜⚜ On démolit en ce moment la vieille église de *Suresnes*, qui menaçait ruine. Cet édifice, dont les débuts remontaient au xᵉ siècle, avait été reconstruite au xvᵉ siècle. Elle n'était pas classée comme monument historique, et l'effort qu'il eût fallu pour la conserver n'a pas paru justifié par son intérêt archéologique, en réalité assez mince.

⚜⚜⚜ **La collection des dessins des frères Duthoit, à Amiens.** — De 1810 à 1850, deux sculpteurs amiénois, Aimé et Louis Duthoit, que Viollet-le-Duc appelait « les derniers imagiers du moyen âge », prirent en Picardie *huit mille* croquis excellents de tous les monuments anciens, religieux et civils : un grand nombre de ces monuments ont depuis été détruits, et la collection Duthoit forme un vaste et incomparable répertoire archéologique ; une très petite part — deux cents dessins — a été publiée en 1874, sous ce titre : *Le Vieil Amiens*. Le fils de l'aîné, l'architecte Edmond Duthoit, a laissé ces cartons à la ville d'Amiens, *il y a quinze ans*. Il y a lieu d'espérer que très prochainement les dessins des Duthoit seront enfin mis à la disposition du public. Mais l'administration municipale ne sait encore s'ils seront déposés au Musée ou dans les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque. Souhaitons qu'elle n'hésite plus très longtemps.

⚜⚜⚜ Un article du *Journal des Arts*, signé de M. André Arnoult, exprimait récemment certaines craintes au sujet de la vente possible d'une des plus charmantes statuettes en bronze de l'époque gréco-romaine qui eussent été retrouvées sur le sol français. Il s'agit du petit *Bacchus enfant*, retrouvé près de Châtillon-sur-Seine, à Vertault. L'objet qui a été publié bien des fois, notamment par M. Gonse en ses *Musées de province*, a été exhumé dans des fouilles dirigées par la Société archéologique de Châtillon et appartient à cette société. M. Arnoult se rassure sur les qualités bien connues du président de la Société, M. Lorimy. Mais ce ne serait pas la première fois qu'une société, même archéologique, aliénerait des objets dont l'étude et la conservation sont sa propre raison d'être.

Sans aller jusqu'au classement d'office des monuments appartenant à des particuliers, n'est-il pas permis de penser que le classement que la loi imposait aux municipalités et aux fabriques, et qu'elle fera respecter par les futures associations cultuelles, pourrait s'étendre en bonne équité aux sociétés propriétaires d'œuvres d'art d'intérêt national ? Ne serait-ce pas fournir d'office aux membres de celles-ci une garantie contre les égarements possibles de leurs successeurs ?

Mais cette garantie, du reste, la législation actuelle ne la met-elle pas à leur disposition ? Ne serait-il pas du devoir de tout président de société archéologique, soucieux d'assurer l'avenir des objets dont il a la garde, de solliciter de l'État un classement qui ne confère nullement à celui-ci un droit de propriété, mais permettrait au moins pour l'avenir aux seuls établissements publics de devenir dépositaires à leur tour des parties du patrimoine commun, dont la société appauvrie pourrait avoir un légitime désir de se défaire !

⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜

[illegible]

Le Gérant : H. Laurens.

Ancienne église abbatiale de Fontevrault.

Vue extérieure de l'Abside



Tombeau de Richard Cœur de Lion et d'Éléonore d'Aquitaine



La Cathédrale de Chartres

Par Corot (1830)

Collection Moreau Nélaton

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA COLLECTION MOREAU-NÉLATON

Donnée aux Musées Nationaux

(PLANCHE 33.)

La nouvelle de la donation au Louvre de la collection Moreau-Nélaton a causé une grande joie à tous ceux qui la connaissent ; en effet, ils savent non seulement que pas une pièce n'est indigne d'avoir sa place à côté des chefs-d'œuvre de la galerie, mais aussi que l'entrée de ces morceaux au Louvre comblera certaines des plus graves lacunes du musée : dorénavant l'un des plus grands maîtres de la peinture française, trop insuffisamment représenté jusqu'ici, Corot, y paraîtra dans toute sa gloire ; d'autres, comme Delacroix et Decamps, triompheront encore davantage, et enfin les impressionnistes feront leur entrée dans le sanctuaire, avec quelques-unes des plus belles toiles de Manet et de Claude Monet. On ne peut que se féliciter de cet heureux événement et il faut savoir un gré infini au collectionneur de se dépouiller de son vivant, et jeune encore, en faveur du public, d'œuvres dont il sait mieux qu'un autre goûter le charme.

La collection Moreau-Nélaton est déjà fort ancienne, dans quelques-unes de ses parties au moins. C'est M. Ferdinand Moreau qui l'avait commencée aux environs de 1830, et quelques-unes des pièces capitales y sont entrées par lui. Ce financier était un amateur singulièrement passionné de peinture ; mais, tandis que la bourgeoisie de son temps continuait de choyer les pseudo-classiques de la suite de David, il s'était épris des romantiques et, intimement lié avec Delacroix et avec Decamps, il avait acquis d'eux quelques-unes de leurs plus belles toiles. Le Louvre possède déjà la plus importante, ce *Naufrage de Don Juan*, de Delacroix que M. Adolphe Moreau, fils de Ferdinand et père de M. Moreau-Nélaton, lui avait légué ; à cet éclatant chef-d'œuvre viendront s'ajouter le *Prisonnier de Chillon*, l'une des compositions les plus tragiques du maître, une réplique de l'*Entrée des Croisés*, quantité de dessins et d'aquarelles et surtout une extraordinaire nature morte où, sur le fond sombre d'un admirable paysage, s'enlève un homard rouge du plus surprenant effet. De Decamps, il suffit de citer le *Passage du gué* et la *Sortie de l'école arabe*, deux toiles populaires depuis l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, et l'on ne peut que noter une esquisse de Géricault pour le *Naufrage de la Méduse*, sans compter divers autres morceaux romantiques.

La collection paternelle fut continuée par Adolphe Moreau, qui y ajouta une Étude exquise de Ricard entre autres ; mais il était plus amateur de meubles anciens, semble-t-il, et c'est sa femme, Mme Camille Moreau, née Nélaton, une des meilleures céramistes de la fin du XIXe siècle et dont l'œuvre marque les premiers pas vers le rajeunissement de son art, qui fit pénétrer Claude Monet, avec son *Pont d'Argenteuil*, dans le sanctuaire des romantiques. Son fils, M. Étienne Moreau-Nélaton, devait en tout suivre ses traces ; pour éviter l'encombrement, il se défit des morceaux secondaires et purement décoratifs qui chargeaient inutilement la collection et, l'ayant

ainsi allégée, il n'hésita pas à satisfaire son goût bien décidé pour Corot, à qui il devait consacrer la plus pénétrante et complète étude qui ait été écrite sur le maître, et pour les impressionnistes, avec Manet et les grands paysagistes, Claude Monet, Sisley et Pissarro.

De Corot, on ne saurait vraiment énumérer tous les chefs-d'œuvre réunis dans la collection. Le grand public ne connaît d'ordinaire le maître que par ses *Étangs de Ville-d'Avray*, enveloppés et comme estompés d'une délicate poésie sans doute, mais un peu monotones, qui sentent parfois le travail hâtif de l'atelier et où, à côté de merveilleuses réussites, se rencontrent aussi des toiles plus banales. Mais les Ville-d'Avray sont loin de composer l'œuvre entier de Corot; ils datent surtout de la fin de sa longue carrière et pendant trente ans il avait parcouru l'Italie et la France, notant directement et avec une incomparable précision les sites qu'il traversait. Ce sont ces études et les tableaux qui en ont été tirés que M. Moreau-Nélaton a recherchés avec le plus d'ardeur et il en a réuni une étonnante série. Des premiers voyages d'Italie, c'est un *Pont de Narni*, ce sont des *Vues de Volterra* et tant d'autres, d'un ton chaud et coloré, d'une sûreté de dessin extrême, et d'une variété qu'explique seule la sincérité scrupuleuse de l'artiste. Puis viennent les voyages en France, et les toiles qu'il en rapporta s'échelonnent sur presque toute sa vie, sans que jamais son œil faiblisse, sitôt qu'il se retrouve devant la nature, puisque la *Route d'Arras* de la collection Thomy-Thiéry date de 1873, de l'extrême vieillesse du peintre, de trois ans à peine avant sa mort. Parmi ces paysages de France, il faudrait tout citer dans la collection, depuis la *Cathédrale de Chartres*, qui date de sa jeunesse et semble l'un des morceaux les plus parfaits qu'il ait peints, jusqu'à ces chefs-d'œuvre consacrés du *Pont de Mantes* et de l'*Église de Marissel*. La série ne serait pas complète d'ailleurs s'il n'y paraissait aussi une de ces figures que Corot affectionnait d'une si naïve poésie, et qui si longtemps demeurèrent incomprises; il n'en existait point au Louvre; dorénavant la *Velléda* comblera cette lacune, — de même que des dessins choisis dans des cartons presque bondés montreront à un public qui l'ignore, le consciencieux dessinateur que fut le maître et son ardeur à copier fidèlement la nature, avant que son pinceau la transformât.

Parmi les peintres que nul ne conteste plus, doivent compter Fantin-Latour et E. Carrière. Carrière est représenté dans la donation par des *Maternités* de sa meilleure époque et chacun connaît l'*Hommage à Delacroix* qui, avec l'*Atelier des Batignolles* du Luxembourg, occupait la place d'honneur à l'Exposition de Fantin, le printemps dernier. Nous saluerons volontiers l'entrée au Louvre de ces pièces capitales ou excellentes. Mais c'est avec un plaisir plus marqué encore que nous y verrons entrer les impressionnistes. L'administration des musées, il faut bien le dire, même ici, a failli à leur égard à sa tâche, tout comme elle y avait failli à l'égard de l'École de 1830. Alors que, sous la Restauration, une administration éclairée acquérait sans hésiter les premières œuvres romantiques et, malgré l'Institut scandalisé, partageait ses faveurs entre les deux rivaux qui les méritaient, entre Delacroix et Ingres, à partir du second Empire, la doctrine officielle et académique prévalut dans les achats et, systématiquement, le Luxembourg ignora, ou à peu près, Corot, Rousseau, Dupré, Diaz, Millet et Daubigny. Quand il s'aperçut de son erreur, il était trop tard, l'Amérique était passée sur le marché et les prix devenus inaccessibles aux finances avariées des musées. On aurait pu croire que cette expérience ne serait pas perdue et que les « Beaux-Arts » ouvriraient l'œil dorénavant; ils s'en gardèrent et, comme la presse et le grand public bafouaient les impressionnistes, que l'Académie leur lançait ses foudres, l'administration jugea prudent de les ignorer. Quelle galerie, il y a peu d'années encore, et à peu de frais, Paris eût pu se faire de Manet, Monet, Degas, Sisley et Renoir! Leurs chefs-d'œuvre ont passé, hélas ! en Amérique et en Allemagne, dont les musées, mieux inspirés, les ont accueillis avec honneur, et les musées français n'eussent rien recueilli de cette éclatante floraison qui fait l'envie de l'Europe et y a déterminé le mouvement de l'art contemporain, si des particuliers ne s'étaient substitués à l'État. C'est une réunion d'amateurs qui a donné l'*Olympia* au Luxembourg; Caillebotte y a ajouté quelques tableaux excellents ; enfin voici la collection Moreau-Nélaton qui soulage notre misère.

Grâce à lui, on verra au Louvre ce *Déjeuner sur l'herbe* qui scandalisa si sottement la pruderie de nos aînés et où Manet s'est montré le rival des grands Espagnols, ses maîtres; des portraits s'y

joindront, très caractéristiques, et une *Étude de fleurs* d'une légèreté et d'une grâce propres à vaincre toutes les résistances, s'il s'en produisait encore. De Claude Monet, nous avons cité déjà le *Pont d'Argenteuil*, une toile admirable d'une série célèbre; le *Buisson de roses* et le *Paysage de Hollande* ne semblent pas moins bons et l'on s'étonnera que le peintre du *Morceau de viande crue*, une nature morte digne de Chardin, ait pu être jamais contesté. Sisley et Pissarro sont représentés par des œuvres moins importantes, mais d'une parfaite tenue encore, et il faut ajouter à ces toiles une autre, devant laquelle, il n'y a pas vingt-cinq ans, nous avons vu rire au Salon les personnages les plus graves : Puvis de Chavannes n'eut rien certes d'un impressionniste, et pourtant son *Rêve* fut accueilli comme s'il eût appartenu à l'école maudite. Seul Théodore Duret, le « critique d'avant-garde », le comprit et c'est de ses mains qu'il a passé entre celles de M. Moreau-Nélaton, puis au Louvre. On remarquera que ni Degas, ni Renoir ne figurent dans la collection : sans doute M. Moreau-Nélaton a voulu fournir à d'autres amateurs la joie d'enrichir le musée de quelques-unes de leurs œuvres capitales.

Le musée, il est vrai, ne recevra pas tout de suite la collection. M. Moreau-Nélaton a voulu qu'elle ne fût point séparée et qu'on l'exposât tout entière ; or des règlements tutélaires interdisent le Louvre aux œuvres d'artistes vivants ou morts récemment, et plusieurs n'y pourraient donc entrer. On sait d'ailleurs combien, en attendant le déménagement du ministère des colonies, le musée est à l'étroit dans ses galeries, et il ne pourrait sans doute loger convenablement la centaine de tableaux qui lui est offerte. C'est donc le Musée des Arts décoratifs qui lui donnera asile au Pavillon de Marsan, en attendant que les délais réglementaires soient expirés, et c'est là, dans des salles spécialement aménagées pour la recevoir, que le public admirera avant la fin de l'année encore la collection Moreau-Nélaton. Il verra cet ensemble où aucune fausse note ne vous heurte, où aucune erreur de goût ne saurait se relever, et, en remerciant le donateur de sa générosité, il comprendra, à les voir réunis, quels liens étroits rattachent aux grands paysagistes de 1830 et à Corot en particulier, les grands paysagistes de notre temps, qu'il avait trop longtemps et bien injustement méconnus.

Raymond Kœchlin.

LES CHASSES DU ROI

Peintures sur plaques de porcelaine tendre de Sèvres aux Musées de Versailles et de Sèvres.

(Planche 34.)

La conservation du Musée de Versailles a récemment placé dans la salle à manger des petits appartements du roi, une suite de peintures sur porcelaine tendre de Sèvres qui ont ainsi retrouvé le cadre pour lequel elles avaient été commandées par Louis XVI en 1779. Ce sont des spécimens très curieux d'un genre de travaux que la Manufacture royale produisit en assez grand nombre à cette époque et dont bien peu sont parvenus jusqu'à nous. Généralement faits pour entrer dans la composition de meubles semblables à ceux du Victoria and Albert Museum ou de la collection de Camondo, ces tableaux ont eu rarement pour destination de concourir directement à la décoration d'un salon comme ceux dont nous nous occupons. Il semble cependant que la peinture de scènes à personnages sur des plaques d'assez grandes dimensions soit devenue l'une des formes les plus recherchées de la production de Sèvres, le jour où les progrès de la fabrication et l'habileté des artistes permirent d'aborder ce genre nouveau. Dès 1760, les livres de vente de la Manufacture portent l'indication de « tableaux » livrés soit au roi, soit à des marchands. Ils représentaient parfois des bouquets de fleurs, mais plus souvent de véritables sujets comme « le Concert du Grand Seigneur » (vendu 3000 livres en 1774), « l'Empereur de la Chine », ou même des scènes interprétées d'après

les artistes les plus goûtés à l'époque, Van Loo, Téniers... Toutefois, on ne trouve pas trace, avant 1779, de l'exécution d'une suite devant, pour remplir son but, présenter une égalité de valeurs, une harmonie de tons toujours difficiles à obtenir lorsque l'on doit compter avec les hasards d'une cuisson. Et c'est évidemment cette difficulté que les artistes de Sèvres furent appelés à vaincre quand on entreprit l'exécution de la suite qui devait décorer les panneaux de la salle à manger du roi.

Les sujets furent empruntés à la manufacture des Gobelins pour laquelle Oudry avait peint, de 1734 à 1745, neuf compositions des « Chasses de Louis XV ». D'après ses cartons, deux séries de tapisseries avaient été tissées en haute lisse : l'une fut envoyée à Florence et figure encore, en admirable état, au Musée des Offices ; l'autre, attribuée à Compiègne en 1748, est aujourd'hui partagée entre ce château, ceux de Rambouillet et de Fontainebleau, le Garde-meuble et les Gobelins. Le choix des modèles était particulièrement heureux pour faire valoir la perfection des procédés et l'habileté technique des artistes ; car ces sujets, excellemment composés, présentaient une grande variété d'effets et des scènes très vivantes qui exigeaient beaucoup de sûreté d'exécution en même temps que de délicatesse et d'esprit. Oudry, d'ailleurs, avait déjà fourni, à maintes reprises, des modèles à Sèvres, soit pour la peinture, soit pour la sculpture, et c'est d'après ses dessins qu'avaient été exécutés en porcelaine, dès les premières années d'existence de la Manufacture, ces groupes d'animaux si expressifs et si vrais dont de rares spécimens existent encore dans quelques collections.

Grâce aux registres des travaux des peintres, conservés dans les archives de Sèvres, il nous a été possible de reconstituer presque au jour le jour l'histoire de la fabrication de ces pièces. C'est ainsi que, avant d'entreprendre l'exécution de la série tout entière, les directeurs de Sèvres jugèrent sans doute prudent de faire d'abord un essai : en 1779, ils donnèrent à deux des meilleurs peintres de la maison, Pithou l'aîné et Castel, la commande d'un tableau des Chasses du Roi. Les résultats ayant sans doute été satisfaisants, les sept tableaux restant à peindre furent répartis au mois de février 1780, entre ces artistes délicats qui s'appelaient Dodin (2 pièces), Asselin (2 pièces), Castel (1 pièce), Pithou l'aîné (1 pièce) et Pithou le jeune (1 pièce). L'exécution dura de longs mois et c'est seulement dans le courant de 1781 qu'ils furent terminés, comme le prouvent les dates de livraison. Quant aux sommes que touchèrent les artistes, nous n'avons trouvé qu'une seule indication s'y référant, ainsi formulée dans le compte de Pithou l'aîné pour 1779 : « 4 juin — une plaque première grandeur pour un tableau des Chasses du Roy — 1 000 livres ». Si ce chiffre est celui du prix payé pour chaque plaque, — et cela est très vraisemblable puisque ceux à qui furent confiés ces travaux délicats recevaient les uns et les autres des appointements de 100 livres par mois, — on peut conclure que l'exécution d'une plaque représentait environ dix mois de travail.

Terminés à la fin de 1781, les tableaux des Chasses sortirent de la Manufacture dans les premiers jours de l'année suivante, comme en fait foi cette mention portée au Livre des ventes : « Livré au Roy — le 3 janvier 1782 — neuf tableaux des Chasses d'Houdry = 24 000 livres ». Placés alors dans la salle à manger des petits appartements de Louis XVI, ils y étaient encore en 1792 : M. Gaston Brière, attaché au Musée de Versailles, a en effet retrouvé dans l'Inventaire général des meubles de la Couronne, dressé à cette date, l'indication parmi les vases et pièces de porcelaine de la salle à manger, de « neuf plaques de porcelaine de Sèvres représentant les Chasses du Roi ». Les commissaires les inscrivirent pour une valeur de 27 000 livres. — Ces tableaux restèrent ignorés jusqu'au jour où Emile Molinier les découvrit dans les réserves du Louvre ; le Musée du mobilier n'était pas encore constitué ; mais, comprenant l'intérêt de telles pièces, il proposa de les exposer au Musée Céramique de Sèvres. Les pourparlers engagés n'eurent pas de suite à ce moment, et les porcelaines passèrent il y a quelques années à Versailles, où M. de Nolhac eut la bonne fortune, grâce à l'Inventaire de 1792 cité plus haut, de pouvoir les replacer dans leur cadre primitif. Toutefois huit seulement décorent les panneaux de la salle à manger du Roi, la neuvième ayant été mise à la disposition du Musée de Sèvres, en raison du grand intérêt que ces travaux présentent au point de vue céramique.

Si l'on examine la facture et l'interprétation des sujets de cette série unique, il semble bien que les artistes de la Manufacture royale se soient conformés assez exactement aux modèles d'Oudry pour la disposition des scènes et le placement des person-



La Mort du Cerf. Episode des Chasses du Roi

nages, mais on a eu la préoccupation assez curieuse de transformer les « Chasses de Louis XV » en « Chasses de Louis XVI », et, dans ce but, les costumes ont été modifiés et adaptés au goût de l'époque, tandis que la physionomie du roi régnant remplaçait partout le portrait de Louis XV.

La liste des sujets représentés est facile à établir, grâce aux descriptions très précises et empruntées aux documents anciens que M. Fenaille a données des compositions d'Oudry dans son *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins* (XVIIIe siècle, 1re partie, 1699-1736). On la trouvera ci-dessous, complétée par quelques indications techniques sur l'exécution de Sèvres :

I. *Le rendez-vous au puits du Roi en forêt de Compiègne.* — Au milieu de cavaliers, le grand veneur fait son rapport au Roi qui vient de descendre de calèche et se fait botter.

Plaque de : H. 0,39 × L. 0,48. Signée à gauche : Pithou l'aîné, en 1781.

II. *La mort du cerf aux étangs de Saint-Jean à Compiègne* (c'est cette plaque qui figure au Musée de Sèvres et que nous reproduisons ci-contre). — Sur un fond clair de paysage, se détachent, au premier plan, des groupes de chasseurs, de piqueurs et de chiens ; au centre, le Roi montre aux cavaliers qui l'accompagnent le cerf forcé par la meute.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,49. Signée à droite : Asselin.

III. *Chasse au cerf à la vue de Compiègne.* — Au bord de l'Oise, le Roi et sa suite, entourés de piqueurs ; le cerf a traversé l'eau et un bac fait passer la meute sur l'autre rive, où l'on voit un coche d'eau halé par des chevaux ; des voyageurs regardent la chasse ; au fond, vue de Compiègne.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,39. Signée : Pithou l'aîné.

Ce tableau, quoique non daté, est certainement l'un des deux exécutés en 1779, car Pithou en a exécuté deux et nous avons vu que l'autre porte la date de 1781.

IV. *Le cerf qui tient aux chiens sur les rochers de Franchard.* — Le Roi suivi de cavaliers et de piqueurs se dirige vers la droite ; le cerf, au milieu des rochers, fait tête aux chiens.

Plaque de : H. 0,285 × L. 0,47. Non signée.

Dans le carton original, Oudry s'était représenté à droite dessinant ; ce portrait a été supprimé à Sèvres ; on se demande pour quel motif. Bien que ne portant pas de signature, cette pièce, assez lourde de facture, doit être attribuée en toute certitude à Pithou le jeune, car les livres de travaux portent qu'il exécuta une des cinq plaques « de première grandeur » qui font partie de la série, et celle-ci est la seule de grandes dimensions ne portant pas la marque de son auteur.

V. *Le roi tenant le limier.* — Au carrefour du « puits solitaire » où se trouvent plusieurs personnages, le Roi tient un limier et se retourne pour écouter un piqueur qui lui parle chapeau bas.

Plaque de : H. 0,38 × L. 0,295, non signée. De facture très délicate, de couleurs fines et claires surtout dans les seconds plans, ce tableau est très probablement dû au pinceau d'Asselin qui a fait preuve des mêmes qualités de transparence et de légèreté dans le tableau — signé celui-là — qui porte le numéro 2. Le compte des travaux de 1780 porte bien d'ailleurs qu'il peignit un tableau de deuxième grandeur.

VI. *Le relais en forêt de Compiègne.* — Au premier plan, un valet découple des chiens, un piqueur donne des ordres, un autre sonne de la trompe ; dans le fond, les chiens chassent le cerf, suivis de cavaliers.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,295. Non signée.

Si l'on admet que la plaque n° 5 est due à Asselin, celle-ci a été peinte d'abord par Le Guay qui la rendit inachevée, et terminée par Dodin ; elle est d'ailleurs d'une jolie exécution.

VII. *La meute allant au rendez-vous.* — La meute se dirige vers le fond, entourée de piqueurs et de valets ; au second plan, passe une calèche à quatre chevaux, précédée de deux cavaliers au galop ; au fond, dans les arbres, on aperçoit une chapelle.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,30. Signée Castel.

VIII. *La curée du cerf à Compiègne.* — A gauche, où se fait la curée, des valets fouettent les chiens, à droite le Roi est entouré de cavaliers.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,475. Signée Dodin.

IX. *Le Forhu.* — C'est la curée des jeunes chiens : un valet tient au bout d'une perche les entrailles du cerf que de jeunes chiens cherchent à saisir ; cinq piqueurs sonnent du cor.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,30. Signée Castel.

De cette suite, harmonieuse d'aspect et de couleurs, les meilleures pièces sont certainement celles exécutées par Pithou l'aîné et par Asselin ; les paysages et les fonds surtout sont très finement traités en glacis transparents et délicats ; au con-

traire, les personnages et les animaux sont parfois lourds et manquent souvent de vérité et de mouvement. On peut d'ailleurs estimer que de telles pièces sont plus curieuses que réellement belles ; certains amateurs de céramique ne sauraient admirer sans réserve ces ouvrages où la porcelaine perd forcément une partie de son charme et de ses qualités de matière ; et, d'autre part, dans l'exécution de ces tableaux, le désir de produire une œuvre d'art est trop fréquemment primé par l'inévitable préoccupation de triompher des difficultés techniques. Sous cette réserve, la suite des « Chasses du Roi » demeure l'un des spécimens les plus remarquables d'un genre très apprécié au XVIIIe siècle et dont nos grands-pères avaient peut-être trouvé la meilleure utilisation lorsqu'ils faisaient entrer ces plaques peintes dans la composition de meubles élégants.

Diverses informations, parues au cours de ces derniers mois, tendraient à laisser croire que les plaques de Versailles ne sont que l'équivalent — ou même la copie — d'une série de tableaux exécutés à Sèvres et faisant actuellement partie des collections des ducs de Parme. Nous ne savons d'où est partie cette information ; mais il nous est permis d'affirmer, d'après les sources les plus autorisées, qu'aucune pièce de cette nature ne figure dans les collections de Parme. Quant à l'authenticité des plaques de Versailles — qui ne sont jamais sorties du domaine de l'État — elle ne saurait être en aucun cas mise en doute.

Georges LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

LE MUSÉE DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE

LORSQU'AU mois de mars 1794, l'École Polytechnique fut fondée, par décret de la Convention, il était nécessaire d'organiser les cours sans retard et de rassembler les instruments de travail utiles à l'enseignement. Aussi, les premiers professeurs furent autorisés à faire leur choix aux magasins formés par les saisies d'émigrés et les débris des collections d'académies dissoutes. A côté de précieux instruments de physique, de modèles de marine, de machines, les délégués de l'École se firent délivrer, avec l'assentiment de la « Commission temporaire des arts », des dessins, gravures, moulages et œuvres d'art. C'est ainsi que le peintre Neveu, « instituteur de dessin », emporta du dépôt de Nesle plus de trois cents dessins et gravures, que Baltard, « instituteur d'architecture », puisa dans les portefeuilles de l'ancienne Académie d'architecture et que les bibliothécaires ramassèrent d'excellents volumes aux « dépôts littéraires ». Plus tard, en 1797 et 1798, Monge fit donner à l'École des curiosités scientifiques et des livres, parmi les objets abandonnés à la France par le pape au traité de Tolentino.

Si toutes ces richesses avaient été conservées, l'École Polytechnique posséderait les éléments d'un véritable Musée ; malheureusement, beaucoup d'œuvres d'art ainsi réunies furent abandonnées plus tard. Les unes, restituées à leurs anciens propriétaires (des dessins aux Choiseul, par exemple), d'autres offertes à des établissements plus désignés pour les recevoir (les dessins des anciens concours académiques à l'École des Beaux-Arts) ; enfin beaucoup de curiosités scientifiques et de dessins furent livrés à la funeste administration des domaines, qui en ordonna la vente comme objets hors d'usage, les assimilant à de vieux ustensiles devenus inutiles. C'est au lieutenant-colonel de Rochas que l'on doit la conservation et l'aménagement des débris artistiques retrouvés qui furent rassemblés par ses soins, dans la salle d'honneur de l'École. M. le commandant G. Pinet, le dévoué bibliothécaire actuel, cherche à accroître ces richesses et vient de nous les faire connaître dans une brève et substantielle notice : *La salle d'honneur de l'École Polytechnique*, in-8 de 24 pages (extrait de *l'Ami des Monuments et des Arts*, t. XVIII. Paris, 1905).

A côté de tableaux rappelant des événements glorieux pour l'histoire de l'École, de portraits (peints, gravés et sculptés) de gouverneurs, professeurs, élèves illustres, sont exposés aux murs de la salle d'honneur divers dessins qu'il convient de signaler aux amateurs et aux historiens de l'art, à cause de leur intérêt et de leur beauté.

En première ligne, une œuvre de Fragonard, digne par sa valeur et son importance matérielle

des plus riches collections : une vue du temple de Diane à Pouzzoles. A demi croûlante, se dresse la colonnade du temple antique envahi par la verdure, de grands pins profilent leurs silhouettes sur le ciel, des enfants jouent devant ces ruines, une bande joyeuse s'amuse à se balancer sur un tronc d'arbre. Très poussé, fini dans toutes ses parties, rehaussé d'aquarelle, dans des tons rougeâtres assourdis, ce Fragonard est un spécimen charmant des études faites par le maître sur la terre italienne, dont il fut, à côté d'Hubert Robert, un interprète passionné. Une aquarelle du même artiste, représentant *la Visitation*, a été retrouvée au milieu de débris (1); l'humidité l'a déteinte et les nettoyages inutiles ont fait disparaître des fragments; malgré cela, il reste assez de touches du pinceau pour deviner que ce fut un morceau savoureux, de tons délicats de fraîcheur et de clarté.

Trois Hubert Robert de belle qualité, surtout une aquarelle signée et datée, six petits dessins précis et minutieux, représentant des morceaux d'architecture romaine par Cochin le fils, six grandes aquarelles de Louis Desprez, cet architecte qui fut ramené de Rome en Suède par Gustave III, et mourut à Stockholm en 1804, complètent avec quelques autres dessins d'artistes inconnus, cette collection de paysages et de monuments inspirés à nos artistes par la vue des sites et des ruines d'Italie, genre qui fut si florissant dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui demanderait une étude particulière qui n'a pas été écrite, de manière complète, malgré les travaux de M. Gabillot sur Hubert Robert ou de M. Estignard sur Adrien Pâris.

Les dessins de Louis Desprez en particulier sont fort curieux à étudier à cause de leur manière inspirée du style des Piranesi, avec des effets violents d'ombre et de lumière et des reconstitutions fantastiques et grandioses de scènes antiques, ainsi dans la grande composition représentant l'éruption du Vésuve.

Un grand dessin de Louis David, étude pour son tableau de *Bélisaire*, probablement pour la toile du Salon de 1781, aujourd'hui au Musée de Lille, est un document important pour l'étude du maître. La série de dessins d'artistes du XIXe siècle est assez considérable, mais il ne paraît pas s'y rencontrer de morceaux de premier ordre. Une abondante collection de dessins d'académies, par des élèves du XVIIIe siècle, réserve peut-être quelques trouvailles, lorsqu'elle sera entièrement classée. Nous renvoyons à l'étude du commandant Pinet, pour la nomenclature des autres curiosités artistiques réunies au petit musée de l'École, n'ayant voulu attirer l'attention que sur les pièces d'importance capitale.

N'oublions pas, en terminant, d'indiquer la tapisserie des Gobelins, tissée d'après la peinture de J.-S. Regnault (qui est à Versailles), *la Mort de Desaix*, et d'apprendre aux bibliophiles que la « réserve » de la bibliothèque (dont le catalogue a été publié en 1890) contient des livres fort précieux, particulièrement de cartographie, des traités d'architecture, des recueils de graveurs ornemanistes en état remarquable, provenant de la Bibliothèque de l'Académie d'architecture, enfin des reliures aux armes de personnages illustres français et italiens, et parmi les reliures italiennes un chef-d'œuvre : *le Vitruve*, de 1511, décoré sur les plats de maroquin vert, de monuments d'architecture antique et portant la devise de Maïoli.

G. Brière.

(1) Faut-il voir dans cette étude un souvenir du tableau de la *Visitation* que l'on trouve catalogué aux ventes Randon de Boisset, Prince de Conti, de Calonne?

LE BAHUT DE SAINT-AIGNAN D'ORLÉANS

(Musée historique d'Orléans)

(Planche 35.)

Indépendamment des collections de meubles exquis que possèdent les musées de Cluny et des Arts décoratifs, on trouve dans quelques rares musées de province de jolis spécimens de l'art des huchiers français du moyen âge : à Rouen (Musée d'antiquités), à Dijon, à Orléans; la nomenclature ne serait pas longue à établir. La multiplicité n'apparaît guère qu'avec le XVIe siècle.

Parfois l'ornementation en est riche et la décoration somptueuse, mais, lorsque cette décoration sort de l'ordinaire des gâbles fleuronnés, des

pinacles dentelés, des arcades ajourées, des claires-voies ouvrées et des motifs purement architectoniques, elle est toujours empruntée au Nouveau Testament, à la vie de la Vierge ou de quelque saint patron. Quelques-unes de ces scènes forment des tableaux du plus gracieux effet; les artistes ont peu à peu abandonné la sculpture primitive, uniquement empruntée à la flore, qui a fait place à une production d'origine religieuse. On cite en ce genre le merveilleux dressoir de l'ancienne collection Basilewski, qui est peut-être d'origine ecclésiastique; si de telles représentations sont très naturelles sur les panneaux d'une chaire en bois sculpté, comme on en voit un spécimen au musée de Cluny, elles apparaissent aussi sur des meubles d'origine laïque comme ce coffre-bahut du musée de Lyon (commencement du XVI[e] siècle) où, dans six niches à personnages, sont représentés saint Pierre, saint Jacques, saint Paul, saint Jean-Baptiste, sainte Barbe et sainte Marguerite.

Et lorsque les sujets appartiennent à la vie civile, à un tournoi par exemple (Musée de Cluny), il semble que l'influence allemande ait été prépondérante. D'origine allemande serait également le coffre appartenant au Musée des Arts décoratifs (commencement du XVI[e] siècle), où l'artiste a décoré sept panneaux, dont un central, d'une grande variété de sujets historiques : chevauchée de cavaliers, mort de Lucrèce, épisode de l'histoire de Samson : ce meuble est reproduit sous le n° 71 dans l'Album Metman-Brière.

A notre connaissance, le bahut de Saint-Aignan d'Orléans est le seul meuble du XV[e] siècle français qui représente une scène contemporaine de sa fabrication : c'est ce qui le rend particulièrement intéressant. Cette création d'un genre nouveau ne paraît pas avoir servi de modèle; il est vrai que le meuble était d'origine royale. A. de Champeaux l'a cité avec éloges, mais, n'était une mauvaise lithographie parue en 1824, on ne le trouverait reproduit nulle part. Il attire cependant l'attention des visiteurs du musée historique d'Orléans, si riche en souvenirs locaux, et provient de la sacristie de l'église de Saint-Aignan où il fut longtemps conservé. Donné à cette église par Louis XI après son couronnement, ce meuble en bois de chêne sculpté mesure 2 mètres de long (hors œuvre) sur 0 m. 64 de large et 0 m. 66 de haut. Sur la frise, des tiges de feuilles de vigne et de houx, alternant avec des fleurs de lys, sont fouillées avec une extrême délicatesse. Au-dessous, une série d'arcatures de style ogival, géminées et supportées de deux en deux par de frêles colonnettes, forme autant de niches qui abritent douze personnages placés deux par deux, figurines en pied d'une exécution très satisfaisante, qui sont les douze pairs laïques et ecclésiastiques. Au panneau central on voit en bas-relief le sujet principal : le roi Louis XI reçoit, accoudé à un prie-Dieu, l'onction sainte de l'archevêque de Reims, et derrière lui un clerc assistant, debout, tient un livre ouvert à portée du prélat.

Le coffre est, à très peu de chose près, en parfait état de conservation; la serrure primitive a toutefois disparu. Aux quatre coins du couvercle, les têtes de clous sont en forme de coquilles, où l'on ne doit point voir une allusion à l'ordre de saint Michel créé par Louis XI en 1469. Il appartient en tout cas au troisième quart du XV[e] siècle. On n'oserait point dire qu'il est de fabrication orléanaise, et qu'il sortit d'un de ces ateliers locaux où florissaient, trente ou quarante ans plus tard, les Jean Bourdon et les Denis de Montaudouin. A la même époque, les huchiers et menuisiers de talent étaient nombreux dans la vallée de la Loire et particulièrement à Tours, où tant de noms d'artistes ont été exhumés.

La scène du sacre de Louis XI (15 août 1461) a été représentée avec toute la véracité désirable : le prélat consécrateur est Jean Jouvenel des Ursins, et ses armoiries ont été fidèlement indiquées sur l'agrafe de sa chape. D'après les historiens contemporains, les pairs ecclésiastiques (évêques de Langres, de Laon, Châlons, Beauvais et Noyon, ce dernier remplacé par celui de Paris) assistaient avec l'archevêque de Reims à la cérémonie, mais comme ce dernier a trouvé sa place au panneau central, l'artiste a figuré à sa place, à l'extrémité gauche, un ange qui porte une banderole sur laquelle on lit ces mots : « Vive le Roy! » Quant aux pairs laïques, on en reconnaît aisément quelques-uns aux armoiries qui figurent sur les boucliers qu'ils portent; à dextre, le duc de Guyenne, le duc de Normandie, le comte de Toulouse; à senestre, le duc de Bourgogne, le comte de Flandre et le comte de Champagne, bien qu'en réalité la plupart de ces princes n'aient pas participé au sacre (les titulaires de ces dignités n'existant plus) et aient été représentés par des procureurs de haut lignage, les ducs de Berri et de Bourbon, les comtes de Nevers, de Vendôme, d'Eu et d'Angoulême.

Suivant une tradition remontant au VIIe siècle et fidèlement conservée ici, l'évêque de Laon tient la sainte ampoule, l'évêque de Beauvais le manteau royal, l'évêque de Noyon la ceinture, l'évêque de Langres la main de justice, et l'évêque de Châlons l'anneau; le duc de Bourgogne présente la couronne, le duc de Guyenne (en réalité Charles de France, frère du roi et duc de Berri) l'écu de France, le comte de Flandre l'épée, le duc de Normandie la bannière royale, le comte de Champagne l'étendard de guerre, le comte de Toulouse les éperons. On distingue parfaitement sur la reproduction ci-jointe tous ces différents objets, que l'on faisait venir de l'abbaye de Saint-Denis expressément pour la cérémonie, à l'exception de la sainte ampoule qui était gardée à Reims immuablement.

Henri STEIN.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

⚘ ⚘ ⚘ **La personnalité civile des musées départementaux.** — Les travaux de la Commission des Musées de province instituée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts viennent d'aboutir à la publication d'un décret d'après lequel les musées des départements ou des villes pourront être, tout comme les Musées nationaux investis de la personnalité civile. Le décret prévoit la constitution du conseil d'administration et règle le régime financier sur lequel devra vivre l'établissement. Si, comme l'écrit un de nos confrères qui fut plus activement mêlé que personne à cette heureuse innovation, « c'est la vie qui revient dans nos petites galeries locales trop souvent mornes et immobiles »; réjouissons-nous et répétons que nous serons heureux d'enregistrer ici tous les témoignages de cette vitalité nouvelle.

⚘ ⚘ ⚘ **Le bâtiment du Louvre.** — On se rappelle avoir vu depuis plus d'un an la salle de la sculpture grecque à demi désorganisée, les marbres descendus, les murs salpêtrés ; après de longues consultations d'architectes, on s'est décidé à reprendre en sous-œuvre les murailles du Vieux Louvre de Catherine de Médicis, dont l'état, paraît-il, nécessitait cette opération radicale. La salle est coupée par une cloison et, pour un temps que l'on voudrait espérer assez court, les plus beaux marbres grecs du musée sont dispersés dans la rotonde de Mars ou dans les salles qui conduisent à la Vénus de Milo.

D'autre part, on s'est aperçu de l'affaissement inquiétant d'une des poutres qui soutiennent le plancher du second étage derrière la colonnade. On a éventré ledit plancher et découvert un vaste espace de charpente au milieu de la salle Thomy-Thiéry et l'on attend... des crédits sans doute. C'est un triste honneur pour un musée que d'être logé dans un palais historique !

MUSÉE DU LOUVRE ⚘ ⚘ ⚘ ⚘ ⚘ ⚘ ⚘ ⚘

⚘ ⚘ ⚘ **Le monument du cardinal de Bérulle.** — Un décret présidentiel a décidé récemment le retour à l'État du monument du cardinal de Bérulle, déposé sous la Restauration, après la dispersion du Musée des monuments français, dans la chapelle du couvent des Carmélites de la rue Denfert-Rochereau. Ce monument, qui se compose de l'effigie priante du cardinal signée du célèbre sculpteur Jacques Sarrazin, et d'un soubassement décoré de trois bas-reliefs par Lestocart, élève de Sarrazin, a été affecté au Musée du Louvre, où il sera prochainement exposé dans les salles de la sculpture moderne.

On sait, et M. Gonse a insisté notamment sur ce point dans son *Histoire de la sculpture française*, que ce monument n'est pas le seul qui ait été élevé à la mémoire du cardinal. Un autre, dû également à Sarrazin, se voyait, avant la Révolution, à l'Institut de l'Oratoire au faubourg Saint-Jacques. Amené chez Lenoir comme le précédent, il figure aujourd'hui au collège de Juilly. Un troisième monument passa également chez Lenoir, qui l'attribue à Anguier. Un fragment de ce dernier se voyait, il y a quelque temps, à la maison des Oratoriens de la rue d'Orsel. Des trois, il semble bien, d'après les inscriptions et d'après la façon dont en parlent

les anciens guides de Paris, que ce fut le monument des Carmélites le plus important.

La statue, d'une ampleur un peu lourde, n'est pas sans majesté et fait prévoir le caractère des effigies de Coyzevox. Elle s'écarte, par sa recherche de pompe et d'effet, des statues plus simples de l'époque Henri IV et Louis XIII. La figure est un portrait vigoureux bien que rétrospectif, puisqu'elle ne fut exécutée qu'en 1657 et que le cardinal était mort en 1629. Les autres statues du reste sont de la même époque et de valeur à peu près égale, quoique d'allure un peu différente.

P. V.

⚜ ⚜ ⚜ **Antiquités grecques et romaines**. — On a exposé ces temps-ci dans une vitrine placée dans la rotonde qui précède la galerie d'Apollon, outre la petite tête de marbre publiée ici même par M. H. de Villefosse et la statuette en bronze d'Adonis dont il a été question également, un certain nombre de petits bronzes récemment acquis, parmi lesquels une Gorgone courant, provenant de l'Acropole d'Athènes, un éphèbe nu archaïque, etc.

On pourra voir également, à côté de la célèbre tête d'Elché, une curieuse petite figurine de bronze trouvée en Espagne et donnée dans le cours de cette année par M. H. Sandars, qui, toute grossière et fruste, est des plus intéressante à comparer avec l'admirable buste de la dame d'Elché pour la similitude du costume et notamment de cette étrange coiffure en forme de mitre à oreilles que l'on sait.

⚜ ⚜ ⚜ **Département des peintures**. — Le conservateur du département a mis à profit la période des vacances pour faire un certain nombre de remaniements dans les salles de l'école française moderne. Le détail serait trop long à en donner ici et les habitués de nos galeries auront tôt fait de s'en apercevoir et de goûter notamment certains arrangements plus harmonieux dans la salle des États. Notons simplement le placement sur la cimaise du portrait de M[lle] Rivière par Ingres, et la réapparition dans la même salle d'une admirable étude de course de chevaux par Géricault. Du même, plusieurs études qui n'étaient plus exposées depuis longtemps ont repris place dans les coins de la salle des Sept-Cheminées ; enfin un certain nombre de paysages de Rousseau, de Diaz, etc., qui étaient demeurés sans raison dans la grande salle des Delacroix et des Ingres, ont rejoint leur série au second étage, à côté des salles Thomy-Thiéry.

A signaler également la présentation nouvelle dans un somptueux cadre Louis XIV de l'allégorie du Titien en l'honneur du marquis du Guast.

Enfin on constatera, à l'extrémité de la grande galerie, d'importants remaniements en cours, dont nous dirons bientôt l'intérêt et la signification, lorsqu'ils seront achevés.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

⚜ ⚜ ⚜ L'exposition des tissus que nous avons annoncée avant les vacances vient de se terminer, et les salles qu'elle occupait (grand hall central et salles du rez-de-chaussée sur le Carrousel) vont être livrées pour plusieurs semaines à la Société des Artistes décorateurs pour son exposition.

MUSÉE CARNAVALET

⚜ ⚜ ⚜ L'opération financière, dont nous avons dit il y a quelques mois les tristes conséquences au point de vue de la conservation de l'hôtel de Lauzun, va avoir au moins comme conséquence heureuse d'augmenter les ressources affectées par la ville au développement du Musée Carnavalet. Il est question d'organiser prochainement une annexe sur l'emplacement d'une maison de rapport achetée il y a quelque temps par la ville et qui sépare l'hôtel Carnavalet de l'hôtel Lepelletier de Saint-Fargeau devenu bibliothèque municipale. On édifierait un bâtiment s'accordant autant que possible avec le style des constructions du XVI[e] siècle déjà remaniées et amplifiées au XVII[e]. Souhaitons que le caractère n'en soit pas trop altéré par ces additions successives qui risquent de transformer la charmante demeure du président de Ligneris et de Mme de Sévigné en un palais administratif. On projette également d'installer dans un escalier monumental les fresques achetées lors de la démolition de l'hôtel de Luynes au faubourg Saint-Germain, sur l'initiative de la commission du Vieux Paris, et qui avaient été exécutées, comme l'on sait, en 1735 par les Brunetti père et fils.

MUSÉE DE MARSEILLE

⚜ ⚜ ⚜ On a lu dans notre dernier numéro les ambitions, déjà si largement satisfaites par le don

Ricard, des créateurs du Musée Puget à Marseille. Leurs vœux viennent de recevoir une nouvelle réalisation. La ville de Marseille est autorisée à faire mouler à Gênes les grandes œuvres de Puget qui s'y trouvent : le *Saint-Sébastien* et le *Saint-Ambroise* de l'église Santa Maria de Carignano, la *Conception* de l'Albergodei Poveri ; enfin la municipalité génoise s'est offerte à supporter elle-même les frais du moulage de l'*Assomption* de l'oratoire de Saint-Philippe de Néri qu'elle offrira à la ville de Marseille.

MUSÉE DE GRAY

Le Musée de Gray occupe le rez-de-chaussée du château, élégante demeure du XVIIe siècle où Voltaire habita, où Lafayette trouva un refuge chez le député, baron Alexandre Martin, lors de son équipée dans l'Est, et que la municipalité acheta il y a quelques années.

Dominant la ville, on a, tant du château que du jardin qui le précède, un admirable point de vue sur toute la vallée de la Saône, du côté de Rigny, petit village que hante encore le souvenir de Prud'hon.

Le site est parfait, la lumière excellente : on ne pouvait mieux choisir pour présenter les collections naissantes de la petite ville comtoise, collections qui, grâce à une initiative privée, celle de M. Pigalle, présentent un intérêt que beaucoup de villes plus importantes pourraient envier.

En entrant, on a en face de soi une œuvre capitale du début du XVIe siècle : le buste à mi-corps de Gauthiot d'Ancier, en pierre peinte. Ce buste est d'un réalisme puissant et dans un état de parfaite conservation. Jadis il était dans une propriété privée de la ville et avait pour pendant un buste de femme de même valeur qui a disparu. Il est regrettable que cette sculpture soit placée très haut, dans l'ombre, au-dessus d'une porte, alors que de grands plâtres sans aucun intérêt encombrent les places et qu'un moulage de la *Joueuse de boules* de Gérôme occupe le centre d'une pièce garnie de glaces, qui permettent de l'admirer sur toutes ses faces.

Une série de petites pièces est consacrée à l'histoire de la région. On y a groupé les vues des principaux monuments des pays d'alentour : églises, châteaux, etc., les gravures représentant Gray à diverses époques, les portraits des personnages qui l'habitèrent. La plupart de ces gravures ont été données par M. Pigalle en souvenir de son grand-père, le baron Alexandre Martin, le fameux député libéral sous la Restauration, dont le portrait occupe le centre d'un panneau.

La peinture ancienne est représentée assez médiocrement par une quinzaine de toiles léguées par M. Jobard, ancien sénateur. On y trouve deux paysages dans le genre du Guaspre, une *Adoration des mages* et une *Adoration des bergers* de l'école italienne du XVIIe siècle, etc., peu de chose en somme.

Au contraire, les peintres modernes sont en assez grand nombre. Là, comme ailleurs, l'État a envoyé une série de « grandes machines » sans intérêt qui encombrent la place ; la Ville, de son côté, a fait quelques achats, peu nombreux, mais parmi lesquels on voit avec plaisir un tableau d'Adler : un coin de boulevard un jour de fête populaire. La partie la plus artistique et la plus importante est celle offerte par M. Pigalle ou provenant de dons provoqués par lui, et faits par MM. Jules Maciet, Bihourd, Aman-Jean, etc. C'est ainsi que le Musée de Gray possède des œuvres de Besnard, Aman-Jean, Helleu, James Tissot ; des paysages de Baertsœn, de Thomas, de Thadée Aman-Jean, de Henri Doucet, un délicat coin de quai par Henry-Laurent, des pastels de coloration éclatante et hardie, œuvre de Dufresne.

Enfin, M. Pigalle se propose de léguer au musée sa collection particulière qui renferme un certain nombre d'œuvres de premier ordre parmi lesquelles deux magnifiques portraits au pastel faits par Prud'hon pendant son séjour à Rigny.

Ainsi, le musée de la petite ville franc-comtoise offre une nouvelle preuve de la fécondité de l'initiative privée, lorsqu'elle est accueillie par les pouvoirs publics. Le rez-de-chaussée du château étant à cette heure insuffisant, la Ville de Gray vient d'être autorisée à émettre une loterie dont le produit est destiné à l'aménagement du premier étage, depuis longtemps réclamé par le sympathique conservateur, M. Roux, et où viendront prendre place les encombrants envois de l'État généreux. Souhaitons que l'architecte ait la sagesse de se contenter d'aménager avec toute la prudence nécessaire, et qu'il ne change rien à l'extérieur charmant de l'aimable et plaisante bâtisse. R. J.

LES STATUES DE CHARLES V

A la Basilique de Saint-Denis, à la Cathédrale d'Amiens et au Musée du Louvre

(PLANCHE 36) [1].

Un vœu depuis longtemps exprimé par Courajod vient d'être réalisé tout récemment : le buste du *Charles V* des Célestins vient de prendre place parmi les moulages du Musée de sculpture comparée, et l'on peut voir maintenant d'un seul coup d'œil les trois portraits sculptés de Charles V qui sont parvenus jusqu'à nous.

Le plus ancien est celui que le roi commanda peu après être monté sur le trône, pour son tombeau de Saint-Denis. La statue, après avoir, comme tant d'autres, été recueillie par Lenoir, pendant la Révolution, au Musée des Monuments français, repose aujourd'hui de nouveau dans la basilique de Saint-Denis. Charles V est étendu tout vivant selon la simple donnée des tombeaux de cette époque. Deux mandements de 1364 nous apprennent que le roi, alors âgé de vingt-sept ans, avait confié ce travail à André Beauneveu. Il ne pouvait mieux s'adresser, car — Froissart le disait déjà — les ouvrages de « maistre Andrieu » supportent victorieusement la comparaison, en France, en Hainaut et en Angleterre, avec tous ceux que l'on peut leur opposer. L'on sait aussi que Philippe le Hardi envoyait à ses frais le grand sculpteur Claus Sluter de Dijon à Mehun-sur-Yèvre pour y étudier les œuvres de Beauneveu.

Dix ans plus tard, le roi est représenté debout à Amiens, sur l'un des contreforts de la tour septentrionale. M. G. Durand rattache cette œuvre à l'école flamande, dont le centre était à Tournai.

Vers la même époque, enfin, Charles V fit encore exécuter sa propre statue pour décorer le portail de cette église des Célestins qu'il avait fait construire à Paris, tout près de son hôtel de Saint-Paul. Pendant la Révolution, au Musée des Monuments français, cette figure passa pour représenter Saint-Louis, et cette tradition a eu la vie longue : dans les images de nos manuels, on trouverait sans peine plus d'un Charles V rendant la justice sous le chêne de Vincennes. En 1816, la statue fut comprise parmi les monuments funéraires des rois de France qui devaient retourner à Saint-Denis. Elle y serait sans doute encore si elle n'était venue figurer à l'Exposition des Primitifs français, où elle fut justement admirée. Après l'exposition, on put la retenir au Louvre, où elle a enfin trouvé, il y a quelques mois, sa place naturelle.

La date de son exécution n'est fournie directement par aucun texte ; on peut cependant la situer d'une façon à peu près certaine entre 1374 et 1377. Nous sommes moins renseignés encore sur le nom de l'auteur. De nombreux artistes français ou flamands vivaient dans l'entourage de Charles V, et bénéficiaient de sa protection intelligente : Jean de Saint-Romain, architecte et sculpteur de la célèbre « vis du Louvre », Hennequin de Liège, qui travailla aux Célestins, Jean de Marville, qui sculpta à Rouen, en 1369, une statue du roi aujourd'hui introuvable, Guy et Drouet de Dammartin, Jean de Thory... Il paraît impossible de faire un choix entre des artistes qui n'ont laissé aucune œuvre certaine, et même entre des ateliers que l'on ne peut guère distinguer entre eux, sinon par des nuances de sentiment.

Si l'on se préoccupe de la valeur iconique de nos portraits, exécutés tous trois du vivant de Charles V, dans l'intervalle d'une douzaine d'années, il faut bien constater qu'ils paraissent tout à fait en désaccord. Ce qu'il y a de vigueur un peu animale dans le gisant de Saint-Denis, ces formes pleines et presque massives, cette expression narquoise des yeux et de la bouche, devient à Amiens lourdeur et

(1) Des deux clichés que nous reproduisons ici, l'un, celui du Louvre, fait partie de la collection que la maison Alinari vient d'y exécuter, l'autre avait été pris à Saint-Denis pendant les restaurations de Viollet-le-Duc par les soins du dessinateur Fichot. Il appartient aujourd'hui, ainsi que tous ceux exécutés dans les mêmes conditions pour Fichot, à M. D.-A. Longuet, éditeur, qui se propose de publier prochainement la série entière accompagnée d'une étude critique et historique sous le titre *les Tombeaux royaux de l'église abbatiale de Saint-Denis*.

N. D. L. R.



Cliché Joseph

Bahut représentant le sacre de Louis XI.

Travail français. — Troisième quart du XVe siècle.

(*Musée historique d'Orléans.*)

lassitude. La physionomie du Charles V des Célestins est au contraire ouverte et reposée, pleine de distinction en même temps que de familiarité et de bonhomie. Ce qui a plus d'importance dans un signalement, c'est que certains traits du visage ont une forme tout à fait différente. Le nez, en particulier, nettement busqué, avec une forte convexité au-dessous de la racine, dans la statue de Saint-Denis, est épais et mal détaché à Amiens ; aux Célestins, il s'allonge très sensiblement par la pointe et son profil général donne une courbe concave.

Mais ces différences peuvent être légitimées. Christine de Pisan, nous traçant un portrait du roi vers la fin de sa vie, écrit : « la chiere ot assez pale, et croy que ce, et ce qu'il estoit moult maigre, lui estoit venu par accident de maladie ». Ne pourrait-on s'expliquer ainsi que le Charles V de l'âge mûr différât sensiblement du jeune homme représenté par Beauneveu ? D'autres témoignages contemporains, ceux des peintres et des enlumineurs, confirment encore cette supposition. Ils nous permettent de suivre assez bien cette transformation rapide du visage du roi. On remarquera notamment le développement du nez qui devient de plus en plus typique dans le Parement de Narbonne (1374?) et dans les manuscrits de 1375, 1376 et 1379 (1).

En ce qui concerne la statue d'Amiens (2), il faut ajouter une dernière remarque, c'est qu'elle est loin d'avoir le caractère fouillé et précis des autres figures qui décorent les contreforts de la tour. Si on la compare au *Saint Jean-Baptiste* et au *Bureau de la Rivière*, ou simplement à la figurine de son propre socle, le visage paraît fruste et comme taillé à coups de hache. Peut-être la figure nous est-elle parvenue dans un moins bon état de conservation. En tout cas, elle ne peut être que d'une vérité très générale et il ne faut pas y chercher des renseignements sur de petits détails physionomiques.

Quand on surmonte l'impression première donnée par le rapprochement des trois effigies de Charles V, on rencontre de nombreux points de ressemblance. Le roi a conservé à la fin de sa vie la mode si simple et si belle de sa jeunesse ; le manteau uni, sans manches, fendu d'un seul côté, est jeté par-dessus la tunique aux plis droits. Le cou se dégage tout entier du col largement échancré. Charles V a continué depuis l'année de son avènement à raser son menton ferme, à la houppe saillante et bien détachée. Derrière la tête et sur les oreilles, les cheveux tombent, à peine ondulés, jusqu'au bas du visage ; ils sont coupés en frange régulière en haut du front un peu fuyant mais fortement construit. Les sourcils réguliers, les pommettes fortes rappellent textuellement les « sourcilz en archiez » et les « os des joes un peu hauls » du signalement de Christine de Pisan.

La ressemblance se poursuit dans les proportions. Si l'on traduit en chiffres les rapports des différentes parties du visage dans nos trois statues, on forme un petit groupe très serré assez loin des autres monuments du XIVe siècle pris comme point de comparaison. Une seule figure est de proportions voisines : c'est la statue du roi de la grande salle du palais de justice de Poitiers, où la tradition a vu précisément pendant longtemps une effigie de Charles V, mais qui, à en juger par le style, représenterait plutôt son fils Charles VI.

Pour les deux statues de Saint-Denis et des Célestins, qui sont construites à la même échelle, l'expérience peut même porter non plus sur les proportions, mais sur les dimensions, et elle nous conduit à un résultat d'une portée plus générale.

En mesurant, en effet, avec la plus grande précision les différentes parties du visage, on constate que toutes les dimensions qui peuvent être prises d'une façon identique, avec des points de repère bien définis, coïncident exactement dans l'une et l'autre statues. Pour donner un exemple, la distance du coin interne de l'œil à la fente de la bouche est dans l'une et dans l'autre de 103 millimètres. Les autres mesures, celles qui ne peuvent être définies qu'avec une précision imparfaite, comme la hauteur du nez ou du front, donnent des écarts variant de 1 à 5 millimètres, écarts qu'un compas complaisant réduirait aisément à zéro. Les travaux sur l'identification anthropométrique ont vulgarisé ce fait que, sur des milliers de visages humains, on en trou-

(1) Ce sont les nos 3 (*peintures*), 40, 50 et 54 (*manuscrits*) de l'Exposition des Primitifs. Voir le *Catalogue* de cette exposition. Voir aussi Henry Martin, *Les miniaturistes à l'exposition des Primitifs français* (*Bulletin du bibliophile*, 1904, p. 300-304). Des reproductions de portraits de Charles V se trouvent dans L. Delisle, *Fac-simile des livres de Charles V*, 1903, pl. I, III, VIII, IX, X ; dans Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, 1870 (Collect. des Doc. inéd.).

(2) Voir la reproduction dans la *Monographie de la cathédrale d'Amiens* de G. Durand, dans le *Catalogue du musée du Trocadéro* (XIVe et XVe siècles) de Courajod et Marcou (no 658) ou dans les *Documents de sculpture française du moyen âge* de Vitry et Brière (pl. CIII).

verait difficilement deux qui soient à ce point semblables. On peut donc affirmer en toute certitude que les deux statues ont été construites avec le plus grand soin sur les mêmes données numériques. Et comme leur dissemblance exclut toute idée d'une copie, comme d'autre part les deux figures sont de grandeur naturelle, il faut conclure que les sculpteurs du XIVe siècle, quand ils faisaient un portrait, soumettaient leur modèle à des mensurations minutieuses.

On sait depuis longtemps par des textes précis qu'en Italie et en France au XVe siècle, on avait coutume de mouler après leur mort le visage des grands personnages et que les sculpteurs pouvaient ainsi utiliser pour leurs monuments funéraires un document très fidèle. S'il faut en croire M. Bertaux, cet usage remonterait même au XIIIe siècle, et il suffirait de voir le tombeau d'Isabelle, femme de Philippe le Hardi, à Cosenza, en Calabre, pour en être aussi sûrement persuadé que si l'on avait en mains le compte du mouleur. Mais il s'agit dans notre cas de mensurations prises sur le vivant, c'est-à-dire alors que l'artiste vit à côté de son modèle et qu'il n'a pas à craindre les défaillances de sa mémoire.

Des procédés semblables n'étonnent point quand on les rencontre chez un Dalou ou chez un Houdon. Mais il faut, pour recourir au compas, avoir conscience de ce principe que le caractère réside dans la construction générale d'une figure tout autant, sinon beaucoup plus, que dans l'exécution des détails. Cela ne s'accorde nullement avec l'idée d'un art ingénu et tout instinctif. Si la démonstration était encore à faire, cela suffirait au contraire à montrer combien l'art du XIVe siècle était un art avancé, méthodique et sûr de ses moyens, combien aussi nos sculpteurs s'appliquaient honnêtement à poursuivre la représentation d'un type individuel. La thèse qui voit dans les tombes et les portraits du XIVe siècle un des éléments les plus actifs de notre renaissance naturaliste, trouvera donc dans la comparaison des statues de Charles V un argument très précis.

Jean Laran.

UN BAS-RELIEF DE SAINT-DENIS-DE-LA-CHARTRE

A l'église des Carmes de Paris.

L'ancien prieuré de Saint-Denis-de-la-Chartre était situé dans la Cité, à la gauche du pont Notre-Dame, sur les terrains qu'occupe à présent l'Hôtel-Dieu.

L'église basse du couvent avait passé longtemps pour l'ancienne prison de saint Denis, et le lieu vénérable où la légende rapporte que Jésus-Christ apparut en personne pour communier le saint évêque, avec ses compagnons Rustique et Eleuthère. L'autorité du savant Lebeuf ruina la croyance à cette identité. Toutefois l'ancien renom de cet endroit le maintint en considération jusqu'au temps de sa destruction, consommée par la Révolution.

Objet dans le XVIIe siècle des sollicitudes d'Anne d'Autriche, on y voyait en outre, dans l'église haute, quelques œuvres d'art distinguées, qui sont cause que plusieurs anciens guides la mentionnent. Cette église gardait de son antiquité une façade gothique fort dégradée, et, selon Millin, qui l'a gravé dans ses *Antiquités nationales*, un bas-relief également gothique, représentant la communion miraculeuse des trois saints.

Ce souvenir d'un curieux monument, maintenant disparu de la mémoire des Parisiens, augmente l'intérêt d'un morceau de sculpture, conservé dans l'église des Carmes, rue de Vaugirard, dont on n'a pas connu jusqu'ici la provenance.

C'est un bas-relief de pierre de petite dimension, qu'on a, je ne sais à la suite de quelles circonstances ni en quel temps, maçonné dans le mur de l'édifice, à droite de la chapelle du transept au midi. Ce bas-relief provient de Saint-Denis-de-la-Chartre. On en trouvera la preuve palpable dans une planche gravée par Millin, à l'article de ce prieuré, tome I, n° VII, page 4 de ses *Antiquités*. Dans cette planche, où prennent place, outre ce bas-relief, la façade de l'église, et deux pierres qui passaient pour avoir servi au supplice de saint Denis, on reconnaît l'objet, sous le numéro 3.

Voici maintenant le texte qui le concerne, tiré du même auteur, page 8 :

« Maison des Religieux. La maison qui sert au logement des religieux est fort simple. Elle donne sur la rivière. La grande porte était sur la rue des

Ursins. On y entrait aussi par une petite porte à côté de l'église, au-dessus de laquelle était *un assez joli bas-relief, qui représente aussi Jésus-Christ communiant saint Denis et ses compagnons.* »

Toute la réputation du lieu tournait autour de cette légende, et l'on ne doit pas s'étonner de l'y voir reproduite trois fois : dans le bas-relief gothique mentionné ; au-dessus de l'autel, dans un bas relief de stuc de François Auguier ; enfin dans celui-ci, seul morceau qui nous reste de tout ce qu'a décrit Millin.

Il est vrai que Millin n'en a pas su l'auteur. A cet égard, nous avons l'avantage d'être mieux informés que lui. Le bas-relief est signé et daté. Dans ses conditions nouvelles d'exposition, cette signature, qui peut-être échappait autrefois, se lit aisément. La voici :

THO . REGNAUDIN . F . 1705 . ET . D...

La fin de l'inscription est rompue. Ainsi nous connaissons l'artiste et la provenance. L'un et l'autre, joint le mérite honorable de la pièce, lui vaudront l'attention des gens de goût et des antiquaires. L'historien de nos arts en tirera avantage pour l'estimation d'un artiste connu par de grands travaux à Versailles, et comme un des meilleurs auxiliaires de Lebrun. C'est Thomas Regnaudin, qui peut-être, ayant exécuté (*f.*, c'est-à-dire *fecit*) l'ouvrage, en fit hommage à l'église et le dédia (*d.* figurant la première lettre de *dedicavit*), l'année 1705, comme porte l'inscription.

Les mutilations du bas-relief, sensibles seulement dans les visages, n'entament heureusement ni l'expression de l'ensemble, ni la bonne tenue de l'exécution.

L. DIMIER.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✣ ✣ ✣ **Le tombeau de Léonard de Vinci.** — Des informations rédigées d'une façon plus ou moins fantaisiste (d'aucunes faisaient mourir Léonard de Vinci à Blois !) ont annoncé récemment qu'une société se proposait de faire rechercher les restes du grand peintre mort à Amboise en 1519. On parlait également de monument à élever.

Notre confrère, M. Émile Dacier, dans un récent article du *Bulletin de l'art ancien et moderne*, a très justement rappelé ce qui avait déjà été dit, écrit et fait à ce sujet, il y a une quarantaine d'années. La vérité, c'est que les documents relatifs au lieu de sépulture exact de Léonard sont très incertains, que les recherches conduites par Arsène Houssaye en 1863 sur l'emplacement de l'église Saint-Florentin du château d'Amboise ont abouti à des résultats qui ne le sont pas moins. Un auteur italien, Uzielli, les a traités non sans raison de roman fantastique. On avait rencontré des débris de dalle aux inscriptions très fragmentaires, des ossements dans lesquels l'imagination seule de l'écrivain pouvait reconnaître « le fier et pur dessin de cette tête humaine qui a contenu un monde » (c'était là son principal argument). On se permit de faire voyager le crâne comme un simple objet de curiosité ; puis les ossements furent déposés dans la petite chapelle Saint-Hubert, encore debout aujourd'hui. Un buste fut élevé dans les jardins.... Que l'on s'en tienne donc là ! et que l'on ne recommence pas ces plaisanteries macabres ! Dans l'état des choses, après la démolition de l'église Saint-Florentin, il y a plus de cent ans, les remaniements du sol sur son emplacement, il semble bien que toute chance de retrouver réellement le tombeau soit perdue. Quant au buste élevé dans les jardins du château d'Amboise, vers l'endroit où s'élevait le portail de l'église, à l'orée de bosquets ombreux, il est médiocre assurément, mais il suffit à rappeler le nom de Vinci au visiteur non prévenu. Et quel monument serait digne de l'homme ? Son souvenir plane sur ce plateau merveilleux, au-dessus des larges horizons de la Loire que contemplèrent ses yeux obscurcis par l'approche de la mort et le long des coteaux ensoleillés où il venait sans doute réchauffer ses membres vieillis. Si la société *Lionardo da Vinci* veut honorer son souvenir, qu'elle vienne faire un pèlerinage aux lieux qui virent les derniers jours du maître, mais qu'elle nous épargne le banal et inutile monument de marbre ou de bronze qui déshonorerait sa mémoire !

✣ ✣ ✣ **Les tombeaux de la famille Babou de la Bourdaisière.** — Un changement de propriétaire vient d'amener certaines modifications et des

exhumations, d'ailleurs sans grand intérêt artistique, dans la chapelle creusée dans le roc, au flanc du coteau de la Loire près de Montlouis, au-dessous de l'ermitage de Bondésir, qui abrita à la fin du XVIe siècle les sépultures de la famille Babou de la Bourdaisière et en particulier de Philibert Babou, trésorier de France mort en 1557 et de sa femme Marie Gaudin morte en 1571.

Dans cette chapelle basse, au-dessous d'un oratoire qui a disparu et a été remplacé par une maison assez ordinaire, figuraient une *Mise au sépulcre* en pierre qui est aujourd'hui à l'église Saint-Denis d'Amboise, et un monument dont la figure principale, un gisant nu et cadavérique en marbre blanc, est aujourd'hui, après une destinée assez mouvementée, réuni au groupe précédent dans l'église Saint-Denis. Un enfeu en pierre avec ornements d'un style classique assez simple en marque encore aujourd'hui la place à Bondésir. Le monument, d'après ce cadre, n'aurait compris que cette simple figure et non la double représentation (mort et vif) que l'on rencontre dans les grands tombeaux de l'époque. Aucune inscription ne s'y lit et ne permet de trancher la question qui s'est souvent posée de l'identité et même du sexe de cette figure gisante que la tradition désigne sous le nom de la *Femme noyée* et qui pourrait presque aussi bien appartenir à un tombeau d'homme. Une description toutefois, antérieure à la Révolution, prétendait y voir la figure de la femme de Philibert Babou.

Quelques croix de consécration peintes au mur sont actuellement, avec cet encadrement de tombeau, les seuls ornements de la chapelle dont la construction rustique n'a aucun caractère architectural. Dans des caveaux creusés dans le sol en trois endroits différents, on a retrouvé un certain nombre d'ossements mêlés de débris de plomb et de céramique. Ce sont les restes évidemment des sept cercueils de plomb que le voyageur du XVIIIe siècle y mentionne. Ils ont été exhumés, et l'ancienne chapelle funéraire va servir de remise à automobiles avec « fosses »...

⚜ ⚜ ⚜ On annonce la découverte sous un badigeon, dans une maison de *Champigny-sur-Veude* (Indre-et-Loire), d'une curieuse peinture historique représentant le mariage de Gaston d'Orléans avec Marie de Bourbon-Montpensier (1625).

⚜ ⚜ ⚜ **Le pont Cabessut à Cahors.** — Malgré les vives protestations qui se sont élevées ces mois derniers et l'intervention vigoureuse de la Société pour la protection des paysages de France et du Touring-Club, malgré la décision d'une commission préfectorale nommée conformément à la récente loi Beauquier, le conseil municipal de Cahors vient d'autoriser la démolition du vieux pont de Cabessut qu'on appelait à Cahors le *Pont-Neuf*, qui remontait au XIVe siècle, et complétait à merveille le décor de la vieille ville. Cet acharnement contre un monument respectable et pittoresque était d'autant plus inutile que l'activité de la circulation d'une rive à l'autre du Lot est, affirme-t-on, à peu près nulle et d'ailleurs assurée par deux autres ponts dont l'un tout moderne.

⚜ ⚜ ⚜ **Le pont des Belles-Fontaines à Juvisy.** — Un article de M. Ch. Dauzat dans le *Figaro*, un autre très documenté de M. Bournon dans les *Débats* ont signalé ces derniers mois les dangers que court le pont des Belles-Fontaines à Juvisy et les monuments qui le couronnent. M. Bournon en attribue la construction à Jacques Gabriel, le père du fameux architecte de la place de la Concorde, vers 1720. Quant aux fontaines, elles sont l'œuvre de l'un des Coustou. Il y aurait grand intérêt à ce qu'un pareil ensemble fût classé parmi nos monuments historiques. Trop d'exemples nous avertissent des destructions plus ou moins justifiées qui guettent les monuments de ce genre, contre lesquels on a tôt fait d'invoquer des raisons d'utilité et qu'il serait souvent si facile de préserver lorsque, comme ici, il en est temps encore.

⚜ ⚜ ⚜ **A Avignon.** — On annonce l'évacuation par le ministère de la guerre du *Palais des Papes*. On se rappelle à quelles discussions interminables a donné lieu la conservation des monuments avignonnais. Conservera-t-on ? Restaurera-t-on ? Il était urgent, en tout cas, que la troupe abandonne ces magnifiques salles coupées par plusieurs étages de chambrées et dont les murailles débadigeonnées vont peut-être nous révéler des suites de peintures du plus haut intérêt.

⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜

962 06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Charles V.

Statue provenant du tombeau du Roi.

Église abbatiale de Saint-Denis.

Charles V.

[illegible]

[illegible]



Fig. 2

Fig. 1 **Vases Peints de style attique** Fig. 3

Musées et Monuments

DE FRANCE

TROIS VASES PEINTS DE STYLE ATTIQUE

(Musée du Louvre)

(Planche 37.)

En 431 av. J.-C., quand éclata la guerre du Péloponnèse, Athènes était maîtresse du marché céramique dans le monde ancien tout entier. Elle avait, dès le vi[e] siècle, tué la concurrence des Corinthiens, des Chalcidiens, des Ioniens. Elle avait accaparé la clientèle si avantageuse de l'Étrurie qu'elle inondait de ses produits. Son commerce de vases peints était devenu si célèbre qu'au théâtre on en tirait des effets de comédie : on se rappelle la scène des *Acharniens* d'Aristophane, où l'on emballe un sycophante comme une poterie fragile pour l'expédier à l'étranger. Cette situation brillante se modifia rapidement, dès que la guerre avec Sparte fut déclarée. La fortune tournait; les invasions en Attique se multipliaient, dévastant les campagnes, paralysant le commerce. Jusqu'en 415, Athènes conserva l'empire de la mer, ce qui laissait le chemin ouvert aux exportations ; mais après la désastreuse expédition de Sicile, non seulement la puissance maritime des Athéniens reçut un coup mortel, mais encore les relations avec la partie septentrionale de l'Italie devinrent de plus en plus difficiles. Les vases à figures rouges de cette période se font rares dans les sépultures étrusques. Plus tard, les commerçants réussirent à trouver de nouveaux débouchés du côté de la Grande Grèce, de la Cyrénaïque, de Rhodes, de Milo, et même de la Crimée. Mais il est probable que durant une vingtaine d'années, la céramique attique dut se replier sur elle-même, vivre sur son fonds et se contenter de la clientèle indigène. C'est en Attique même, à Tanagre en Béotie, à Erétrie en Eubée, que se rencontrent les plus jolis produits de la fin du v[e] siècle. La taille des vases elle-même se modifie. Les poteries de grandes dimensions, qui trouvaient place aisément dans les chambres funéraires des Étrusques, ne pouvaient convenir aux fosses étroites des nécropoles grecques. Là, on ne mettait que des récipients de faible capacité : vases à boire, lécythes à parfums, petites œnochoés, pyxis à bijoux, où l'artiste se plaisait à déployer sa virtuosité de miniaturiste et qu'il enrichissait de retouches polychromes et de dorures, comme de précieux objets.

C'est à cette catégorie qu'appartiennent les trois jolis vases du Louvre que reproduit notre planche 37. Tous trois proviennent de l'Attique ; deux (le canthare et le skyphos) auraient, d'après le vendeur, été trouvés dans le même tombeau. Leur structure légère et gracieuse, leurs proportions élégantes, la finesse des ornements et des peintures résument bien les qualités essentielles de la céramique qui charma les contemporains d'Alcibiade et d'Aristophane. Inutile d'y chercher des allusions aux événements contemporains, aux crises douloureuses que traversait la patrie. Comme les Florentins du xiv[e] et du xv[e] siècle, comme Giotto et Fra Angelico, les artistes se réfugient dans un monde idéal pour échapper aux tristesses du présent. Ils s'absorbent dans la peinture d'images poétiques que leur suggèrent la vue du gynécée, les réunions des femmes, les jeux des jeunes filles et des enfants, auxquels ils mêlent la troupe folâtre des Eros. L'allégorie est leur domaine et leurs compositions sont des hymnes perpétuels à la jeunesse et à l'amour.

La pyxis (fig. 1 ; haut. 0m,04 ; diam. 0m,14 [illegible]

est une boîte ronde d'argile dans laquelle les femmes déposaient leurs bijoux et menues parures. On en connaît de nombreux exemplaires et tous, ou peu s'en faut, sont décorés de sujets de gynécée (voy. Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, pl. 57, p. 287). Le couvercle est ici bordé d'une jolie rangée d'oves et dans le champ deux femmes (une a disparu dans la cassure) s'enfuient, poursuivies par deux Eros. Les deux fugitives ne demandent qu'à être rattrapées. Les mouvements sont vifs et gracieux, les draperies volent au vent; un léger rinceau, sortant du sol, indique par une convention discrète qu'un gazon fleuri s'étend sous les pieds des coureurs.

Le skyphos (fig. 2; haut. 0^m,09; diam. 0^m,10) a les parois minces et fines de la poterie qu'on appelle « en coquille d'œuf ». La main qui le soupèse en sent à peine le poids. Le pinceau qui traça les rinceaux placés sous les anses, le petit quadrillé noir de la base et la guirlande ténue qui entoure le rebord, fut conduit par une main d'une rare adresse. Le petit tableau du centre est un chef-d'œuvre de poésie discrète et tendre. Une jeune femme assise sur un siège à dossier, a déposé sur ses genoux son coffret à bijoux. Pendant qu'elle rêve distraitement, la main droite pendant sur la chaise, l'autre main occupée à tirer un pli de sa draperie sur l'épaule, un Eros s'est installé sur le coffret et, le genou ployé, il offre à sa gracieuse maîtresse une parure composée d'un lien auquel sont attachées trois perles rondes, sans doute le collier qu'elle va mettre à son cou. Au revers du vase, une servante s'approche, tenant un miroir et un autre coffret. Plusieurs des accessoires, les perles du collier, le bracelet au poignet gauche, le miroir, sont exécutés en faible relief qui devait autrefois être doré. Les contours des visages, les formes des corps, les plis des vêtements sont indiqués en traits menus d'une extraordinaire finesse.

L'auteur du canthare, d'une structure admirable dans la justesse de ses proportions et dans la légèreté de ses courbes (fig. 3; haut. 0,^{m}17; diam. 0^m,10), s'est souvenu des maîtres anciens. Il a le sentiment de la tradition, mais il y mêle quelque chose de l'esprit de son temps. D'un côté, il a peint une scène très connue par des exemplaires du style encore archaïque, la réunion d'Hercule et d'Athéné, l'apothéose du héros accueilli et purifié par sa divine protectrice avant d'entrer dans l'Olympe; elle lui offre une libation qui lui donne rang parmi les dieux. Ici la scène prend un aspect familier : le héros et la déesse échangent une poignée de main, pendant qu'un jeune échanson debout, en arrière, apporte les instruments de libation, la phiale et l'œnochoé. Cette jolie peinture est malheureusement ruinée en grande partie; le haut des personnages manque. C'est pourquoi nous ne l'avons pas fait reproduire.

L'autre côté s'inspire d'une scène fréquente chez Hiéron et d'autres céramistes antérieurs aux guerres Médiques : les cadeaux d'amitié entre jeunes gens et, en particulier, l'offre d'un petit lièvre apprivoisé qui jouait dans les maisons athéniennes le rôle du chat dans les nôtres. Ici encore la composition est empreinte d'une couleur symbolique qui caractérise la fin du ve siècle. Un Eros sert d'intermédiaire entre les deux éphèbes : sa silhouette gracieusement penchée rompt les lignes verticales du tableau et réunit les deux personnages debout par une élégante courbe. Le jeune garçon, tenant la lyre, à qui le lièvre est présenté, est nommé par une inscription : Ἀλύπητος, l'homme sans chagrin, l'heureux. Tels sont les rêves charmants que caressait l'imagination des potiers attiques, entassés dans leurs boutiques du Céramique, en dehors de la ville, prêts à fuir à la moindre alerte, guettant l'arrivée des envahisseurs ennemis. Ils s'entouraient d'images gracieuses, ils créaient à leur usage un monde de fictions poétiques, où tout le monde vivait libre d'inquiétudes et de soucis. Comme toujours, l'art devient le refuge de ceux qu'oppriment les dures réalités de la vie.

En 404, Athènes, bloquée par terre et par mer, ouvrit ses portes à Lysandre; ses murs furent rasés; la moitié de la population avait péri par la peste, par la famine ou par la guerre. On s'imagine trop que cette catastrophe fut causée par la seule haine de Sparte contre sa rivale. La Grèce entière, aveugle et jalouse, applaudit. Xénophon rapporte (*Hélléniq.*, II, 2, 19) que les Corinthiens et les Thébains demandèrent la destruction totale de la ville; les Lacédémoniens, par politique plus que par générosité, s'y opposèrent. Aucun ne comprit qu'en cette année funeste la Grèce cherchait à anéantir de ses propres mains la seule force capable de la rendre immortelle et divine aux yeux de la postérité.

E. Pottier.

DEUX MINIATURES D'AUGUSTIN

Au Musée du Louvre

(Planche 38.)

Les récentes expositions rétrospectives organisées à Paris auront eu toutes pour le Louvre d'heureux résultats. Après la brillante manifestation artistique du Petit Palais en 1900, plusieurs salles ont dû être consacrées au Louvre, aux meubles et aux tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles, provenant du Garde-Meuble. Après l'Exposition des Primitifs français, notre Galerie nationale a reçu le *Retable du Parlement de Paris*, la *Pieta de Villeneuve-lès-Avignon*, donnée par la Société des Amis du Louvre, le portrait présumé de Yolande de Savoie, offert par M. Walter Gay, et le *retable de Boulbon*, offert par le Comité de l'Exposition. L'exposition du XVIIIe siècle, organisée cet été à la Bibliothèque Nationale, aura eu pour le Louvre un effet presque aussi heureux; à peine ses portes sont-elles fermées que nous pouvons signaler l'entrée au Louvre de deux importantes miniatures d'Augustin, sans parler du prêt d'une très riche collection de miniatures, ni d'autres promesses dont on annoncera sans doute bientôt ici la réalisation.

Les deux miniatures d'Augustin dont la reproduction accompagne ces lignes, étaient ainsi décrites au Catalogue de l'Exposition :

« N° 14 (1788). Portrait de Mme de Carcado ou Kerkado, en costume de ville. D'après les listes conservées dans la famille d'Augustin, cette dame qui avait commandé son portrait, celui de sa mère, et reçu neuf leçons de peinture, ne prit pas livraison de son portrait et ne paya point. »

« N° 18 (vers 1810). Portrait d'une dame représentée debout, montrant de la main droite un temple dédié à l'amitié. On lit au fronton de ce temple : « *Temple de l'amitié, Fanny en connaît toutes les issues* ». Portrait de la citoyenne Fanny Charrin, peintre. »

Toutes les deux étaient restées entre les mains des héritiers d'Augustin, et furent acquises peu de temps avant l'ouverture de l'Exposition par M. Stettiner, quelques jours à peine avant que M. Pierpont Morgan achetât toutes les autres œuvres d'Augustin et ses manuscrits conservés dans la même famille. L'heureuse décision de M. Stettiner a donc conservé en France ces deux œuvres importantes; sa générosité a fait mieux encore en donnant au Louvre le portrait de Mme de Carcado, et en consentant, malgré des offres tentantes, à céder la miniature représentant Fanny Charrin, pour un prix modeste, que la libéralité toujours active et avisée de la Société des Amis du Louvre devait diminuer encore de moitié environ. Que M. Stettiner et la Société des Amis du Louvre trouvent ici l'expression de la reconnaissance très vive de tous ceux qu'intéresse l'enrichissement de notre grand musée!

Aux œuvres d'Augustin que possédait déjà le Louvre et qui toutes, remarquons-le, sont dues à la générosité publique (portrait de Chaudet, légué en 1843 par M. Hernon ; portrait de jeune femme avec la devise : *Le temps qui détruit tout conserve l'espérance*, légué en 1854, par Mme Vve Laporte; le portrait d'Augustin par lui-même en grisaille, légué en 1861, par M. Théodore Dublin; les sept miniatures du legs Lenoir, portraits de Napoléon, de Louis XVIII ou de grands personnages; enfin une série de dessins donnés par le journal *l'Art*, mais dont l'attribution à Augustin est incertaine), les deux nouvelles miniatures viendront ajouter une note originale et rare. Il faut nous féliciter du caractère capricieux de Mme de Carcado; si elle avait tenu ses engagements, où serait aujourd'hui son portrait? N'étant pas resté entre les mains d'Augustin, il y a peu de chance pour qu'il soit jamais entré au Louvre; l'année 1788 donnée par les papiers de famille pour l'exécution de ce portrait, explique un peu le sans-gêne du modèle. Augustin, âgé alors de vingt-neuf ans, n'avait encore aucune notoriété, il n'avait exposé à aucun Salon, bien qu'habitant Paris depuis sept ans, il menait une vie misérable et sans doute les mésaventures semblables à celle que lui occasionna ce portrait lui advinrent alors quelquefois. L'œuvre est d'aspect un peu austère, avec la robe bleu foncé dont le décolletage

est atténué par une gaze plissée, et les cheveux poudrés et enrubannés, se détachant sur le fond gris; elle se distingue par une exécution déjà très ferme, un peu plus large peut-être que celle qu'adoptera Augustin plus tard et qui fera l'admiration de ses contemporains; le visage, d'une régularité un peu banale, a une expression franche et vivante.

Nous ignorons par suite de quelles circonstances le portrait de Fanny Charrin resta inachevé, et demeura entre les mains d'Augustin. Y eut-il brouille entre les deux amis, et, pour adopter le langage du temps, Fanny trouva-t-elle au temple de l'amitié une nouvelle issue, la sortie? Nous l'ignorons et rien ne nous permet de le supposer. Fanny Charrin, après avoir pris à Lyon des leçons de Legay, était venue à Paris se perfectionner aux conseils d'Augustin; elle exposa six fois au Salon, de 1808 à 1824, en 1825 elle est attachée à la manufacture de Sèvres, dont le musée conserve quelques œuvres d'elle. Elle meurt en 1854.

Son portrait qui vient d'entrer au Louvre était une des œuvres les plus séduisantes de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale. D'une coloration très douce, très tendre, avec sa robe blanche, son écharpe jaune orangé, sa ceinture bleu clair, parmi les buissons de roses à peine ébauchés, il a le charme exempt de contrainte des portraits échangés entre artistes; l'inclinaison de sa tête, le geste un peu théâtral par lequel elle désigne au delà d'une route terriblement ardue sur laquelle on lit : *La reconnaissance y conduit*; le temple de l'amitié, dont l'exiguïté n'est pas sans signification, sont d'une grâce souple, naturelle et charmante. L'inachèvement même de l'œuvre, avec les touches larges, les repentirs, et la douce harmonie de l'ensemble, nous la rend plus séduisante et sur ce point nous ne partageons guère l'avis des contemporains d'Augustin, au début du XIXe siècle. Parmi les louanges qu'ils lui décernaient en vers et en prose à propos de chaque salon, Durdent précisait en 1812 la supériorité d'Augustin sur ses collègues : « M. Augustin est de ceux qui peuvent dire : mon travail est borné, mais ma gloire ne l'est pas. Ses miniatures ont pour le fini quelque chose de *désespérant*. C'est le mot propre, je m'en rapporte à la plupart de ses émules ». Ailleurs on signalait son talent *miraculeux*. Le seul qu'on osait lui comparer était Isabey : « Il faut traiter la miniature ainsi que MM. Augustin et Isabey pour donner quelque considération à cette manière de peindre, la plus facile de toutes comme le prouve cette quantité de miniatures insipides qui couvrent toutes les boiseries de la galerie d'Apollon... » (*Pausanias français*, 1806.)

Augustin, aujourd'hui, est magnifiquement représenté au Louvre, ce sera peut-être demain le tour d'Isabey....

Jean GUIFFREY.

LE RECUEIL DE PORTRAITS AU CRAYON

De la Bibliothèque d'Arras

(PLANCHE 39.)

IL y a longtemps que le recueil des portraits d'Arras est signalé aux érudits. Cependant plus d'un curieux l'ignore encore. Une raison de cette ignorance est le peu de mérite des pièces qui le composent, si l'on n'y considère que l'art. Une autre raison est le peu de soin qu'on a pris d'y attirer les amateurs par l'appât des services qu'il est capable de rendre.

En effet, ce recueil est une source iconographique de premier ordre. Il ne contient pas moins de 289 pièces, reliées en un volume, toutes copiées de seconde main, d'un niveau détestable, mais sujettes, par les noms dont chacune est pourvue, à procurer l'identification de portraits qui se conservent ailleurs dans l'anonyme.

Plusieurs portraits de gens de lettres et d'artistes, qu'il contient, ont été depuis longtemps extraits et publiés. Commines, Froissart, le chroniqueur Monstrelet, les peintres Bellegambe, Jérôme Bosch et Roger Van der Weyden, qui se trouvent dans la collection, y ont été mille fois cités et recherchés. Longtemps même l'appoint de leurs visages a fait



Portrait de Madame de Carcado.

Miniature par Augustin.

(Musée du Louvre.)



Portrait de Mademoiselle Fanny Charrin.

Miniature par Augustin.

(Musée du Louvre.)

presque tout le renom du recueil, dont on n'usait que comme d'un répertoire, prenant ce dont on avait besoin, sans se mettre en peine d'en faire aucune étude d'ensemble.

Une telle étude fut enfin ébauchée par le regretté M. Bouchot, dans ses excellents *Portraits au crayon*. Plus récemment M. Quarré-Reybourdon a avancé beaucoup le sujet dans sa notice de *Trois Recueils de portraits*, insérée au tome XXIII du *Bulletin* de la Commission historique du Nord.

En publiant la liste des portraits du recueil, l'un et l'autre ont ouvert au public érudit un premier accès aux trésors qu'il recèle. Le second a joint au catalogue quelques utiles fac-similés de ces dessins. Ce qu'on doit souhaiter à présent, c'est leur entière publication. En attendant que quelque éditeur l'entreprenne, les érudits ne seront pas fâchés d'apprendre que les photographies viennent enfin d'en être tirées au complet par M. Giraudon.

J'ai parlé des portraits de peintres et de gens de lettres. C'est la moindre part du recueil d'Arras. Le portrait des grands, rois, princes et gens de cour, y occupe presque toute la place. La seule célébrité a motivé peu de choix. De rares curiosités exotiques, comme Zizim (1), frère du sultan des Turcs, le voyageur Jean de Mandeville, montrent qu'on avait au moins songé à s'en pourvoir. Les antiquités ont fourni les médaillons de Cicéron et de Tite-Live ; la chronique, *Frère Jehan qui ne mangeait point*, le *Sot* ou fou *du bon duc de Bourgogne*, etc. Le reste n'est que de grands personnages.

M. Quarré-Reybourdon a comme démontré que le recueil fut formé à Valenciennes, par Jacques Leboucq, membre d'une famille célèbre de cette ville, et oncle de Simon Leboucq, auteur de l'*Histoire ecclésiastique de Valenciennes*. Il ne faut pas s'étonner si les grandes maisons du Hainaut, la dynastie comtale en tête, prennent dans le recueil le pas sur toutes les autres. Aussi bien sa recherche s'étend à toutes les maisons des Pays-Bas, et notamment à celle des ducs de Bourgogne, fidèlement suivie jusqu'à Charles-Quint, et même jusqu'à Philippe II. Tel est le caractère national du recueil.

Quant au temps, il ne s'étend pas sur moins de trois siècles. Formé sur la fin du XVIe siècle, le recueil contient nombre de personnages du XIVe, entre autres le roi de France Philippe VI et sa femme Jeanne de Bourgogne, avec lesquels commence l'ouvrage. Cette étendue fait concevoir les recherches que le recueil a nécessitées, et la variété des monuments dont il a fallu se servir. Outre les portraits peints pour eux-mêmes, dont il n'est pas douteux que plusieurs crayons ne viennent, il faut compter ceux qu'on a pris sur des volets de retable, dans des manuscrits, ou des vitraux, ceux qui, aisément reconnus pour des copies de figures sculptées, proviennent des gisants des tombeaux.

Considéré par là, le recueil d'Arras prend le rang d'un ouvrage d'archéologie, il se rapproche des recueils de Gaignières, distingué d'eux seulement en ce que ceux-ci contiennent, outre les portraits en buste, nombre de monuments copiés dans leur entier. De telles reproductions se trouvent au recueil d'Antoine de Succa, formé vers le même temps que celui d'Arras, et conservé au Cabinet des manuscrits de Bruxelles. Cette double comparaison donnera l'idée qu'il faut. Le recueil d'Arras et celui de Succa réunis, voilà ce qui ressemble à ceux de Gaignières. Le recueil d'Arras est le fait d'un iconographe, à la fois antiquaire et généalogiste.

Il faut appuyer sur ce point, qui, joint à ses références hennuyères et flamandes, lui donne tout son caractère et détermine son genre de rareté.

Comparé aux recueils de portraits au crayon que le seizième siècle vit éclore en France, il ne s'en distingue pas seulement par la nation des personnages, mais encore par le genre de curiosité qui l'a formé.

Les recueils français sont presque uniquement composés de portraits des contemporains, recherchés parmi les gens de cour. Sorte d'annuaires parlants de ce qu'on nomme en style courant la *société*, on n'y voit rien se mêler qui dénote plus que l'envie de rassembler les figures à la mode. On n'y reconnaît ni le goût de l'historien attentif à recueillir les célébrités en plusieurs genres, ni celui du généalogiste curieux de l'origine des familles, ni celui de l'archéologue épris des monuments figurés de l'histoire. Ces trois sortes de curiosité, parfaitement représentées chacune de sa part par Paul Jove, Clairambault et Gaignières, sont étrangères au dessein de ces recueils, qui ont pu être comparés par M. Bouchot à quelqu'un de nos albums de photographies, spécialisé dans le monde élégant.

C'est un premier point. Le second tient à la

(1) Les auteurs que j'ai nommés font une légère erreur au sujet de ce personnage, que la lettre du recueil nomme *Zélin*, et non *frère du sultan Sélim*. C'est le frère de Bajazet II, qui fut pris à Rhodes et mené en Italie, où il mourut en 1495.

pratique de nos maîtres du portrait d'alors, qui, dans les crayons préparatoires qu'ils conservaient de leurs peintures, tenaient au service des copistes auteurs de ces recueils, une source abondante et d'un accès facile. Ainsi la recherche, absente des intentions de ces recueils, n'était pas plus nécessaire à leur exécution. Il ne s'agissait ni de courir après des monuments rares et cachés, ni d'extraire d'effigies variées de dimension, de matière et de style, les numéros d'une collection uniforme. Tout était à portée de la main de nos Français. Point de recherche, nul effort d'accommodation. Il n'y avait qu'à copier, buste pour buste, crayon pour crayon.

Aussi les recueils dont je parle ont-ils vu le jour en quantité presque innombrable, les mêmes visages, issus d'un même original, s'y répètent à l'infini. Ces répétitions abondent dans ce qui s'est conservé de ces recueils, de sorte qu'inappréciables dans leur totalité pour l'iconographie et pour l'histoire des mœurs, presque aucun cependant ne saurait être compté comme pièce unique d'un prix exceptionnel.

Cet éloge au contraire est celui du recueil d'Arras. Il a ses causes dans la curiosité qui porte au delà du cercle contemporain le rayon d'information de ce recueil, et dans l'absence de crayons préparatoires aux peintures, de la part des peintres de Flandre.

Au contraire des recueils français, le recueil d'Arras ne contient pas une pièce qu'on retrouve ailleurs en crayon, soit copie, soit original. Ses sources n'étaient pas de celles que le premier venu pût interroger et reproduire, et le fait est que personne ne l'a copié. Ainsi, d'une part, rien ne saurait le remplacer ; d'autre part, les originaux dont il porte le témoignage, composent un butin précieux pour sa rareté. Encore un coup, voilà ce qui le distingue, ce qui le rend digne d'une attention qu'aucune autre pièce du même genre ne mérite au même degré.

Pour montrer cela par des exemples, je ne crois pas pouvoir mieux faire que de réunir ici trois conclusions que le recueil d'Arras m'a fournies concernant autant de portraits peints. Deux remontent à quelques années, la troisième est toute récente.

En 1899, le Musée de Berlin ayant acquis le portrait d'un seigneur anonyme, regardé comme œuvre de Jean Van Eyck, M. Weale proposa d'y reconnaître Jean de Roubaix, ambassadeur du duc Philippe en Portugal. Ses raisons parurent dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1900, t. II, p. 173). Elles étaient plausibles. Cependant le recueil d'Arras les démentti. Ce recueil contient au folio 109, la copie du tableau de Berlin, avec cette inscription : *Baulduyn de Lannoy dit le Besgue sieur de Molembais.* J'en donnai la nouvelle dans la *Chronique des Arts* du 10 novembre 1900.

Vers le même temps une excellente étude de M. Benoit sur Jean Mostaert parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* ayant fait mention d'un portrait hollandais du Louvre, dont le personnage est inconnu, l'attention portée sur ce portrait me le fit découvrir dans le recueil d'Arras. Ce portrait porte dans le tableau du Louvre le chiffre *I. W.* brodé sur le collet. La copie au crayon du recueil, découverte au folio 192, offre l'inscription que voici : *Jean de Wassenaere, viscomte de Leyde.* J'en ai rendu compte dans la *Chronique des Arts* du 5 janvier et du 20 avril 1901.

Le troisième fait est encore inédit, quoique M. Lang dans son récent ouvrage, *Portraits and Jewels of Mary Stuart*, ait fait, à ma prière, usage de la conclusion. Il s'agit d'un portrait qu'on a donné longtemps pour celui de Marie Stuart, conservé au château de Greystoke en Angleterre. Dans *Authentic portraits of Mary Stuart*, paru en 1903, M. Cust a exprimé le soupçon que ce portrait représente Elisabeth de France, femme de Philippe II. Une fois de plus le recueil d'Arras décide. Il confirme ce qu'avait soupçonné M. Cust. La copie du portrait de Greystoke figure au folio 75 avec la lettre que voici : *Isabeau de France, troisième femme de Philippe II roy d'Espagne.* Si l'on met en compte que la peinture en question est un morceau de premier mérite, l'utilité du recueil d'Arras en sera d'autant plus appréciée.

Tel est en raccourci l'usage qu'on peut en faire, dans le domaine de l'iconographie. Je ne doute pas que celui des antiquités n'en tirât pareillement profit.

Pour que ce profit fût complet, une monographie approfondie de l'ouvrage, dirigée à la recherche de ses sources, serait nécessaire.

Cette recherche est ébauchée à peine. En attendant qu'elle s'achève, souhaitons que la diffusion du recueil devienne tous les jours davantage l'occasion de nombreuses découvertes, qui ne peuvent presque pas venir d'ailleurs.

L. Dimier.

UNE EXPOSITION DE BIJOUX POPULAIRES

Au Musée des Arts Décoratifs

Les bijoux populaires des provinces françaises viennent pour la première fois d'être groupés en série d'une certaine importance à l'Exposition des Artistes décorateurs, au pavillon de Marsan. Cette petite rétrospective — s'il est permis d'appliquer ce terme à des modèles dont quelques-uns remontent à peine à cinquante ans — occupe trois ou quatre vitrines dans la section d'Art rustique organisée dans le hall du musée par le statuaire Pierre Roche.

Jusqu'à présent les modestes productions des orfèvres régionaux n'étaient pas sorties du domaine de l'ethnographie. Faute d'une enquête un peu approfondie, on n'avait pas songé à se demander si dans ce pêle-mêle de menus joyaux conservés par la tradition populaire, il n'y avait pas à glaner de précieux renseignements pour l'art général français. Cette première expérience, où manquent cependant, malgré la bonne volonté des organisateurs, beaucoup de provinces, et où plusieurs se trouvent insuffisamment représentées, permet maintenant de poser la question, sinon de la résoudre.

On a désormais la preuve qu'en négligeant les types conventionnels — croix Jeannette avec cœur, tour de cou à plaques émaillées, — répétés avec une monotonie désespérante d'un bout de la France à l'autre, il s'est fabriqué dans chaque province des modèles originaux, dont les plus beaux méritent d'être rattachés à l'art régional bien plus qu'à l'art rustique.

Les plus intéressants sont l'œuvre des orfèvres de la Haute-Loire, qui ont répandu en Auvergne et en Dauphiné leurs croix émaillées à pendeloques de gourdes, leurs Saint-Esprits à gros chatons de pierres de couleurs, leurs pendentifs en forme de rose ornés de faux grenats.

Moins archaïques, les bijoux normands attestent la richesse des fermières qui les portaient. Croix et pendants d'oreilles de Rouen, massifs et faits de plaques repercées, croix du Calvados détachées en relief sur un léger réseau d'arabesques, croix de Valogne sobres d'ornementation, mais superbes de forme, rivalisent d'élégance avec les grands Saint-Esprits garnis de cailloux d'Alençon ou de strass.

La Lorraine offre de curieuses croix « à quatre boules », des broches-cœurs, des croix suspendues par une chaîne à grosses mailles formant clavier ; la Savoie, d'énormes cœurs et des croix fleuronnées ; l'Anjou, des boutons doubles à ornements agréablement variés ; le Berry, de beaux anneaux d'oreilles ; les Cévennes, des croix huguenotes rappelant celles de l'ordre du Saint-Esprit, et le Boulonnais, de grands pendants d'oreilles en forme de poire.

Les émaux bressans, sans originalité de forme, reprennent leur avantage par le fini de leur travail et leur décoration chatoyante mais fondus dans une tonalité charmante.

Les exposants de ces régions, préoccupés peut-être par le désir de montrer des bijoux précieux, n'ont malheureusement envoyé que peu de pièces d'argent. C'est pourtant ce métal, où l'économie de matière est moins de rigueur, qui a donné naissance aux plus belles formes. Rien de plus décoratif que cette variété infinie d'agrafes de mante, d'épingles-fermail, de crochets à ciseaux qui se portaient en Poitou, et sans doute dans bien d'autres régions, puisque les broches-cœurs que l'on croyait localisées en Vendée se retrouvent presque identiques en Lorraine, à l'autre bout de la France.

On peut en dire autant des bagues, bien que le nombre des modèles exposés paraisse insuffisant pour en tirer des conclusions. Mais à côté des symboles traditionnels — devises, cœur soutenu par deux mains, mains enlacées, cœurs accouplés — on distingue déjà des modèles originaux comme la bague de deuil bretonne à tête de mort, et la très curieuse série du Musée Alsacien qui tranche si franchement sur les modèles français.

Certes, si l'on demandait à ces modestes produits de notre art national de faire leurs preuves d'ancienneté, bien peu sans doute pourraient justifier d'une existence seulement centennale. Mais les formes au moins sont anciennes. L'artisan provincial, à une époque où la difficulté des communications obligeait chaque petit pays à se suffire à lui-même, a recommencé indéfiniment les mêmes bijoux sans renouveler ni ses modèles, ni ses procédés de fabrication.

Bien plus, un examen un peu attentif permettrait de retrouver le type plus parfait et plus compliqué qui a servi à l'origine de premier modèle. On pourrait remonter de ces bijoux, qui nous paraissent originaux parce que la forme qu'ils ont copiée est depuis longtemps oubliée, aux joyaux à la mode dans la haute société d'autrefois, comme on reconnaît dans certains triens mérovingiens des réminiscences de monnaies romaines mieux frappées.

Mais tels qu'ils sont, ces humbles joyaux méritent une place dans les collections d'amateurs et même dans nos musées nationaux. Il suffit de voir, au Musée des arts décoratifs, les riches bijoux d'Auvergne et de Normandie légués par la baronne de Rothschild pour comprendre quel intérêt offrirait une sélection judicieuse des plus beaux types de notre vieille orfèvrerie régionale.

Henri CLOUZOT.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Nouveaux arrangements de la Grande Galerie. — Les travaux de la Grande Galerie que nous annoncions dans notre dernier numéro se sont poursuivis et terminés, pour une partie tout au moins, au cours de ce mois. L'avant-dernière travée tout entière a été remaniée ; elle contient maintenant, faisant suite immédiatement aux séries anglaises et allemandes, tout un ensemble d'œuvres flamandes du XVIIe siècle. Le panneau de gauche (côté de la Seine), le mieux éclairé, est consacré à Rubens, dont la *Kermesse* triomphe au centre, accostée de l'*Adoration des Mages* et de la *Thomyris*. Le délicieux portrait d'Hélène Fourment et de ses enfants, resté jusqu'à ce jour au Salon Carré, en a été retiré et est venu rejoindre son groupe naturel. Le *Salon Carré*, dont on a renoncé progressivement à faire le « recueil de morceaux choisis » de toutes les écoles représentées au Louvre, est ainsi réduit presque exclusivement au rôle qu'il doit conserver de salle d'honneur des écoles italiennes, particulièrement des grands décorateurs vénitiens.

Aux morceaux de Rubens ont été mélangées harmonieusement la plupart des toiles de Jordaens. Réunies en bloc, celles-ci accusaient et exagéraient un peu leurs lourdes vigueurs. Habilement placées au milieu des chefs-d'œuvre avec lesquels elles fraternisent à souhait, elles forment un panneau très lumineux et chantant.

Sur le panneau opposé, ont été groupés les représentants de la tradition flamande pénétrés de l'influence française, depuis Pourbus jusqu'à Philippe de Champaigne et Van der Meulen. Plus graves, moins décoratives, ces œuvres forment néanmoins un ensemble historique des plus intéressants et leur groupement nouveau, avec des qualités d'équilibre très heureux, accuse leur parenté d'esprit et leur signification historique.

Enfin, la salle Van Dyck a bénéficié de ces arrangements, et recueilli dans le milieu consacré à ce maître quelques portraits qui avaient dû en être distraits. On y voit aussi dans de meilleures conditions un des tableaux les plus curieux de Van Dyck, le *Renaud et Armide*.

Quant aux peintres flamands qui n'ont pu trouver place dans cette répartition nouvelle, à Téniers en particulier, on les retrouvera prochainement à côté des petits maîtres hollandais dont ils sont si proches parents, dans les cabinets voisins de la grande galerie Rubens.

Enfin, dans la dernière travée de la Grande Galerie la conservation des peintures, suivant un projet qui a reçu l'approbation du Conseil supérieur des musées nationaux, compte installer prochainement dans des conditions toutes spéciales l'ensemble des œuvres de Rembrandt, dont on célébrera ainsi au Louvre le tri-centenaire.

Antiquités grecques et romaines. — M. le comte de Mouy, ancien ambassadeur de France à Rome, vient de faire don au Musée du Louvre de divers fragments antiques recueillis par lui tant en Italie qu'en Grèce, et, notamment, de plusieurs intéressants morceaux de céramique décorative provenant de l'Acropole d'Athènes.

⚜⚜⚜ **Une nouvelle Vierge bourguignonne du XVe siècle.** — Le département de la sculpture du moyen âge vient de s'enrichir d'une Vierge de grande taille, en pierre, de la fin du xve siècle, qui passe pour provenir de Montigny-sur-Vingeanne (Côte-d'Or). Assez éloignée par sa date probable des grandes œuvres dijonnaises de Jean de Marville et de Claus Sluter, postérieure même sans doute à la Vierge dite de la rue Porte-aux-Lions qui figurait déjà au Musée, cette figure, qui est à peu près contemporaine du sépulcre de Semur, est des plus intéressantes pour représenter dans nos collections la persistance du grand style des draperies gothiques et de la formule qui constitue véritablement pendant tout le xve siècle une *école* de sculpture bourguignonne, avec en même temps une certaine recherche de charme et de douceur qui annonce déjà le xvie siècle.

⚜⚜⚜ **Bronze français du XVIIe siècle.** — Les séries de bronzes français et italiens du xviie siècle, déjà très riches grâce à l'ancien fonds du garde-meuble, se sont augmentées récemment d'une pièce magnifique qui appartint jadis (elle en porte encore les marques) aux collections royales. Elle figurait jusqu'ici sans gloire, dans un bureau du Ministère de l'Intérieur, d'où M. Clémenceau, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler la bienveillance éclairée pour le Musée, vient de l'envoyer au Louvre. C'est un bronze français d'une fonte et d'une patine admirables qui représente un taureau attaqué par un lion.

⚜⚜⚜ **Chalcographie.** — On sait que la Chalcographie, soit à l'aide d'achats et de commandes faits sur un crédit spécial administré par la conservation du Musée, soit à l'aide des planches qui proviennent d'achats faits directement par l'administration des Beaux-Arts, voit chaque année ses collections s'augmenter et peut mettre à la disposition du public, pour un prix relativement minime, d'admirables épreuves de nos premiers graveurs. Voici la liste des enrichissements de cette année : la *Fête champêtre* de Pater (Louvre), gravée par Toussaint; la *Vierge du Magnificat* de Botticelli (Florence), gravée par Journot; le *Bain de Diane* de Corot (Bordeaux), gravé par P. Lafond; le *Portrait de famille* de Rembrandt (Brunswick), gravé par Feuquet Nerval, un *Portrait d'homme* de Holbein (Louvre), gravé par Vyboud.

Enfin, on a complété par une troisième planche formant triptyque et on a tiré en une seule épreuve la série des gravures de Patricot, d'après la *Procession des Mages* du palais Riccardi, par Benozzo Gozzoli. C'est un des plus beaux ensembles, avec le triptyque de Mantegna de M. Jacquet, qui soit sorti des presses de la Chalcographie.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ⚜ ⚜ ⚜

⚜⚜⚜ M. Fitz-Henry, dont on sait déjà les libéralités coutumières envers le musée, vient de déposer au pavillon de Marsan la série des précieuses miniatures qu'il avait prêtées à l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, parmi lesquelles on retrouve les noms, aujourd'hui si en faveur, d'*Augustin*, de *Hoin*, de *Vestier*, et aussi celui de *Drouais*, représenté par une pièce de valeur exceptionnelle, le double portrait de François de Beauharnais, qui fut gouverneur de la Martinique, et de sa femme. Une peinture attribuée également à Drouais, et que M. Fitz-Henry a jointe à son dépôt au musée, représente le jeune Alexandre de Beauharnais leur fils, tenant le portrait de ses père et mère. Or, l'on sait que l'enfant figuré ici vers l'âge de huit ou neuf ans fut le premier mari de Joséphine, depuis impératrice des Français.

MUSÉE DE CLUNY ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘ ⁘

⚜⚜⚜ M. Haraucourt, directeur du Musée de Cluny, a récemment fait entrer dans les collections du Musée un curieux objet qui mérite d'être signalé. C'est une mesure de capacité, en bronze (hauteur, 0m,355 ; diamètre, 0m,292), munie de deux ailettes cylindriques servant de support et permettant un mouvement de bascule. Cette mesure porte, gravée à sa partie supérieure, l'inscription : *Boisseau et demi-boisseau, mesure de Dannepmarie :* à la partie inférieure, la date : 1572. Sur la face antérieure, se trouvait un écusson couronné, dont les armoiries, ainsi que la couronne, ont été effacées à la lime ; le collier de l'ordre de Saint-Michel, qui entourait l'écusson, et une ancre, au-dessous de l'écusson, ont subsisté à la mutilation. On est donc porté à croire que cet objet, dont la conservation est parfaite, a été mis hors d'usage peu de temps après sa fabrication.

L'ancre étant l'insigne de l'amiral de France, la présence de la date 1572, gravée sur cette mesure de capacité, permet de croire que l'écusson effacé ne saurait être que celui de l'amiral Gaspard de Coligny, tué à la Saint-Barthélemy.

D'autre part, le nom de *Dannepmarie* est celui du village de Dannemarie-en-Puisaye (Loiret), dont les Coligny étaient seigneurs héréditaires.

Nous savons d'ailleurs par le P. Anselme (t. VII), qui donne la généalogie de la famille, que Gaspard de Coligny était seigneur d'Andelot, de Châtillon-sur-Loing, de Dannemarie-en-Puisaye, de Saint-Maurice-sur-Aveyron, etc.

Il fut amiral de 1552 à 1572, succédant à Claude d'Annebaut, et fut remplacé, après sa mort, par Honorat de Savoie.

L'ancre était donc son insigne en 1572 et nous savons aussi qu'il était chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

On peut donc supposer que cette mesure, faite au début de 1572, pour servir à Dannemarie-en-Puisaye, fut mutilée peu après à la suite de la Saint-Barthélemy (22-24 août 1572).

Un autre élément de certitude est fourni par le fait que cet objet fut conservé, de toute ancienneté, dans les bureaux de l'administration du Canal de Briare et du Loing, c'est-à-dire dans la région même où se trouve Dannemarie-en-Puisaye, domaine des Coligny. C'est là où M. Jules Gerbeau le recueillit d'un collectionneur, afin de l'offrir au Musée de Cluny. F. M.

MUSÉE DE BOULOGNE-SUR-MER

Les collections du musée qui doit être prochainement agrandi grâce au départ du collège communal voisin, se sont accrues, dans ces derniers temps, d'une série d'objets gallo-romains, particulièrement de vases en verre provenant de fouilles faites dans le cimetière dit du *Vieil-Atre*. On a exposé également plusieurs objets, en bronze datant du moyen âge, trouvés sur la plage de Wissant et provenant très probablement de naufrages.

MUSÉE DE SAINT-OMER

Les fouilles faites sur l'emplacement de la cathédrale de Thérouanne, ont continué à enrichir le musée de Saint-Omer, grâce aux dons répétés de M. de Bayenghem, propriétaire du terrain sur lequel s'élevait jadis la cathédrale. Un certain nombre de chapiteaux de l'époque romane sont venus se joindre aux collections déjà réunies.

D'autre part, le Musée a reçu en don un objet précieux et rare qui a figuré cette année à l'exposition de Tourcoing. C'est un flambeau en ivoire à pied tourné dont la partie supérieure, qui pouvait contenir un cierge, est ornée de reliefs représentant la légende du roi de Mercie. On estime que cet objet peut dater du temps de Louis XII.

MUSÉE DE LILLE

Nous n'avons eu, cette année, aucune acquisition importante à signaler au Musée de Lille. On espère, nous assure-t-on, en accumulant les fonds de plusieurs années, provenant des subventions de la ville et des anciennes dotations du Musée, pouvoir, dans un avenir plus ou moins éloigné, frapper un coup plus éclatant et décisif pour l'enrichissement des galeries. Mais d'importantes améliorations, d'autre part, ont pû être réalisées dans l'éclairage des salles. Les vitres qui les éclairent avaient été garnies, pour atténuer la brutalité du jour, d'un empois d'amidon qui avait jauni peu à peu et s'était encrassé sous l'effet de l'atmosphère lilloise. On les en a débarrassées.

Enfin, on nous annonce que l'administration du Musée a reçu un legs fort important à l'effet de publier les chefs-d'œuvre du Musée. Un choix rigoureux de 275 toiles a été fait par M. François Benoit qui a assumé la tâche considérable de diriger cette publication et d'en rédiger la partie historique et critique. Elles seront reproduites en autant d'héliogravures Dujardin. Le résultat sera certainement aussi fructueux que l'exemple est salutaire.

LA LOGGIA DE L'ANCIEN HOTEL D'ESTRADES

A l'École des Beaux-Arts de Bordeaux

MALGRÉ l'illustration de la famille d'Estrades, une enquête, d'ailleurs très sommaire, ne m'a permis de trouver aucun renseignement sur l'Hôtel d'Estrades qui existait encore, vers 1830, à Bordeaux, dans la rue du Mirail.

Au moment de la destruction de cette demeure seigneuriale (après 1835, mais je ne puis préciser davantage), il existait dans un angle de la cour intérieure une petite construction assez originale, datant évidemment de la Renaissance.

Une lithographie de Mlle Laroque, publiée en 1833 par *la Gironde*, revue illustrée (1), nous montre au-dessous d'une tourelle saillante sur une trompe, où se tordait sans doute un escalier, une sorte de balcon couvert qui servait à abriter un passage d'un mur à l'autre, à la hauteur d'un entresol.

Ce balcon, ou plutôt cette loggia se composait d'un pilier orné de sculptures et soutenant un plafond à caissons; le pilier se continuait par une colonne portant elle-même un second plafond caissonné, et flanquée à droite et à gauche d'une balustrade à hauteur d'appui. La lithographie est fort mauvaise, bien qu'intéressante par son air vieillot, et ce qui frappe surtout, c'est la forme bizarre de la colonne, qui est tordue.

Les démolisseurs de l'Hôtel d'Estrades eurent du moins l'idée de ne pas laisser perdre ce curieux monument, d'aspect un peu étrange, mais de lignes pourtant assez pures, malgré l'originalité de la colonne. Il fut transporté et réédifié pierre à pierre, j'ignore dans quelles conditions et par quels soins, dans un coin du jardin de l'Hôtel de Rohan (la mairie). Beaucoup de Bordelais qui approchent de la soixantaine ont joué tout enfants autour du pilier de la loggia; quelques artistes se sont plu à la croquer ou la peindre, et le bon peintre Salzedo en a retrouvé pour nous une intéressante ébauche.

(1) Cette image a été reproduite deux fois à ma connaissance, d'abord dans Ducourneau, *Guienne monumentale*, II, p. 135, — puis dans C. Jullian, *Histoire de Bordeaux*, p. 402.

Mais on construisit, depuis 1875, le Musée de peinture dans le jardin de la mairie; la loggia fut encore démontée morceau par morceau, transportée et reconstruite à l'ancienne caserne municipale.

Plus tard nouvel exode des malheureux débris; ils vont, fort endoloris et écornés, retrouver une existence éphémère au dépôt des pierres archéologiques, parmi les ruines du Palais Gallien. Lorsque fut créé, en 1891, le Musée lapidaire, je ne sais pour quelle cause, on ne put ou sut pas trouver de place où se réfugiât encore l'édifice pourtant assez peu encombrant, et même on en expulsa les restes du square nouvellement ouvert autour des murs de l'antique amphithéâtre romain.

On voulut bien toutefois ne pas disperser irrémédiablement les pauvres membres de la loggia, et, lorsqu'en 1898 j'eus l'honneur d'être appelé à la direction de l'Ecole des Beaux-Arts, c'est là que je retrouvai les tristes matériaux, empilés sous un mauvais hangar, mal protégés contre l'ordure et la moisissure, en train de s'effriter et de se tacher lamentablement.

Il faut rendre grâce à tous ceux qui ont contribué à relever une fois de plus la misérable épave, à M. Henri de la Ville de Mirmont, mon collègue à l'Université, adjoint au maire de Bordeaux, à la Société archéologique, au Comité bordelais de l'Art public. La bienveillance de l'administration municipale, qui m'a permis de faire un large emprunt aux crédits particuliers de l'École des Beaux-Arts, la générosité des deux Sociétés artistiques, ont rendu possible un nouveau, j'ose à peine dire un dernier sauvetage. La loggia s'élève maintenant dans un des jardins de l'École, où on peut du reste l'apercevoir de la rue. M. l'architecte Pierre Ferret avec un scrupuleux respect de la chose antique, M. l'entrepreneur Jean Simon avec une adresse que seul égala son zèle, car il travailla plus qu'un ouvrier, passionnément, ont su rendre la vie à la pauvre ruine mourante. Les pierres brisées, fendues, écornées, disjointes, empâtées de vieux ciment, bardées de fers effrités, et difformes, ont retrouvé leurs lignes et leurs

aplombs. Les caissons détruits ont été reconstitués ; les parties, assez rares heureusement, des sculptures qui avaient disparu au cours de la longue odyssée, ont été rétablies avec une scrupuleuse probité par M. Courbatère, et l'on eut même le souci de rechercher des pierres provenant de la carrière depuis longtemps inexploitée où s'approvisionna le premier architecte.

Bref, le petit édifice est désormais, on l'espère, à l'abri de nouvelles vicissitudes. Il apparaît que l'on ne doit regretter ni la peine ni l'argent qu'en a coûté la restitution, car il intéresse par l'heureuse simplicité de la disposition, la justesse harmonieuse des mesures, la vigueur sobre des sculptures du pilier trapu, l'ingéniosité des motifs des caissons, en haut des rosaces alternant avec des pointes de diamant, en bas des trophées d'armes ou des cornes d'abondance alternant avec les trois majuscules P V D entrelacées (1).

La colonne tordue étonne tout d'abord, et l'on commence par craindre pour l'équilibre du toit qu'elle soutient ; mais on se rassure, car la ligne sinueuse n'est pas sans force ; l'élégant chapiteau corinthien est bien posé sur le fût qui ondule, et cette ligne souple pare agréablement la force un peu lourde de l'ensemble.

On voudra bien, j'en suis sûr, estimer que le concours de toutes les bonnes volontés unies pou la préservation d'un monument fort compromis est d'un bon exemple. L'École des Beaux-Arts y trouve son compte la première, puisqu'elle peut aujourd'hui montrer aux voyageurs et aux artistes, avec la belle fontaine des Bénédictins de Sainte-Croix, précieux souvenir du XVIIIe siècle, un non moins précieux souvenir de la Renaissance.

Pierre PARIS.

LE TEMPLE DE L'AMITIÉ

Au Château de Betz (Oise)

(PLANCHE 40.)

LE domaine de Betz (Oise) était une de ces luxueuses fantaisies de la fin du XVIIIe siècle si bien désignées sous le nom de « Folies ». Le château lui-même a été détruit ou transformé ; mais il restait encore, dans le parc, avant une vente récente dont les conséquences sont malheureusement assez faciles à deviner, à redouter tout au moins, plusieurs édifices accessoires, ou *fabriques*, dans le goût du temps, ponts, cascades, cénotaphes, chapelles et donjons gothiques en ruines, etc. Un temple à l'antique surtout, dédié à l'Amitié et placé en l'un des points les plus pittoresques du domaine, vaut que le souvenir en soit gardé ici, aussi bien pour son contenant que pour son contenu.

Il est annoncé à l'extérieur par un péristyle ionique surmonté du fronton le plus correct. A l'intérieur, l''architecture et la sculpture ornementale sont du plus pur goût Louis XVI, dans le style néo-grec si fort à la mode vers 1780. Une colonnade d'ionique romain, haussée sur un stylobate continu à hauteur d'appui, pourtourne tout l'édifice. Entre les colonnes, des demi-colonnes, cannelées obliquement et comme strigillées, devaient supporter des bustes, aujourd'hui disparus. L'abside, surélevée de deux marches gracieusement arrondies, reçoit en son centre, comme dans un chœur exprès construit pour elle, et met en pleine valeur, une reproduction, sur la qualité et l'importance de laquelle nous allons revenir, du célèbre groupe de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié*, aujourd'hui au Louvre.

En avant, au pied des marches, un autel à l'antique, ou plutôt à la Marie-Antoinette ; au-dessus du groupe et au fond, une corniche décorée avec la plus fine richesse, des caissons dans la demi-coupole, un magnifique rinceau demi-circulaire

(1) Les mêmes initiales se trouvaient en belle place, très grandes, sur le mur de la tourelle qui surmontait la loggia. Bien que cette tourelle ne fit pas corps avec le balcon, elle le complétait si naturellement que, sans elle, ce balcon ne peut pas produire tout son effet décoratif ou architectural.



Élisabeth de France, fille de Henri II, reine d'Espagne.

D'après un portrait conservé aujourd'hui au château de Greystoke

Antoine, bâtard de Bourgogne, fils de Philippe-le-Bon.

D'après un portrait conservé aujourd'hui au Musée Condé.

Crayons du recueil de la Bibliothèque d'Arras.

sur l'arc qui la précède. Partout enfin, soit dans le travail bois et bronze des portes superbes, soit sur la voûte caissonnée, soit dans la fenêtre de voûte, soit dans le bas-relief en marbre, œuvre d'un inconnu de talent, qui surmonte la porte à l'intérieur, la même sûreté de goût, la même beauté d'ordonnance, un mélange très savoureux d'élégance et de grandeur aisée.

Sur le piédestal du groupe, et au fond de l'abside, les quatrains inévitables :

Au piédestal

Sage amitié! l'amour [illegible] ta présence
Épris de ta douceur, [illegible] de ta constance,
Il vient te supplier d'embellir ses liens
De toutes les vertus qui consacrent les tiens.

Dans l'abside

De la félicité source pure et féconde,
Tendre *Amitié!* mon cœur se repose avec toi :
Le monde où tu n'es pas est un désert pour moi :
Es-tu dans un désert ? Tu me tiens lieu de monde.

Tel est le *Temple de l'Amitié*, élevé sur les bords de la Grivette un peu après 1780. Quant au groupe dont ce cadre fait ressortir à merveille les qualités précieuses, c'est un moulage échappé par miracle à mille hasards, et dont l'intégrité exquise peut nous renseigner de façon très utile sur les mérites, hélas! à demi effacés aujourd'hui, de l'original.

Un moulage n'a, en général, qu'une valeur documentaire. Les plâtres du Musée du Trocadéro, les « soufres » des collections de monnaies antiques, d'intailles, de camées, etc. sont des témoins, bons pour l'enseignement. Mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre ancienne, abritée trop tard et ravagée par les intempéries, lorsque, d'autre part, le moulage dont il s'agit a été pris sur l'original par un véritable artiste, et du vivant même de l'auteur, avec des soins et des retouches minutieuses; lorsque enfin cet exemplaire est unique, et aussi admirablement conservé que son prototype l'est peu, on peut presque dire que ce n'est plus sur l'original qu'il faut aller admirer les perfections de l'œuvre, c'est sur la copie. Celle-ci mérite en tout cas d'être hautement signalée et soigneusement étudiée.

Ce n'est pas à nous que revient l'honneur de son premier signalement. Au cours de nos études sur Pigalle, il nous tomba sous les yeux une note de Barbet de Jouy trouvée dans un livre ayant appartenu au regretté Courajod, et relative au groupe de Betz. D'autre part, une note de M. Guiffrey, une photographie ancienne faite par M. Édouard Delessert, des lettres de M. Roblin, maire de Betz et propriétaire de son parc historique, nous mirent en goût d'aller voir l'œuvre et de la vérifier. Mais nous vîmes très mal, il faut le confesser; et notre vérification n'aboutit qu'à une erreur. L'objet que nous considérâmes en 1904 était enveloppé d'une véritable construction en bois, vitrée, si opaque et si poudreuse, que notre examen dut se borner à un simple constat d'identité. Cette guérite n'avait eu, certes, que trop sa raison d'être, sous la Révolution; et c'est grâce à elle qu'une reproduction aussi délicate a pu braver une foule de dangers. Mais sa présence empêchait toute étude de la matière du groupe et toute mensuration exacte. Obligé de nous en référer aux notes qui nous signalaient l'objet, nous admîmes sur ces témoignages (en quoi nous eûmes tort), qu'il était en terre cuite recouverte d'un enduit, et que la hauteur, de la plinthe à la tête, était de 1 m. 30. Or, comme le groupe du Louvre mesure 1 m. 45, notre conclusion *présumée* était celle-ci : « La diminution du groupe de Betz correspond à peu près à celle que subit un groupe en terre de cette dimension quand on le soumet à la cuisson. Il est donc possible que cet exemplaire soit le modèle original en terre cuite » (1).

Sur ces entrefaites, le domaine de Betz changea de mains, la cage disparut pour livrer son contenu au regard des futurs acquéreurs, et l'on put alors s'assurer que la prétendue terre cuite était un plâtre et que la soi-disant hauteur de 1 m. 30 était en réalité de 1 m. 465 à 1 m. 470. L'original présumé était une reproduction, un moulage. Au surplus, l'armature rouillée, visible par une éraflure à la jambe de l'enfant, et la cassure correspondante, permettaient de vérifier la matière et la mince épaisseur de sa croûte.

Le problème changeait de face, mais restait toujours un problème. A quelle date remontait cette copie, visiblement ancienne et d'une finesse d'épiderme tout à fait rare? Qui l'avait placée là, et à quelle occasion? Des recherches provoquées par les héritiers de M. Roblin aboutirent à la découverte du document suivant, trouvé par l'archiviste de l'Oise, M. Roussel :

« Mémoire des déboursés faits par Dejoux, sculpteur du Roy, au mois de mars 1783, sous les ospices (*sic*) de M. Le Roy, architecte de Mme la Princesse de Monaco, pour le moule du groupe en

(1) [illegible] de J.-B. P[illegible], *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1905, p. 47.

marbre de *l'Amour et l'Amitié*, production de feu M. Pigalle (1).

« Pour les mouleurs et leurs fournitures, la somme de cinq cent soixante et dix-huit livres, seize sols, cy	578 L. 16
« Pour en avoir *monté et réparé un plâtre lui-même*, deux cent cinquante livres, cy....	250 L.
« Plus pour réparer les fleures (*sic*), et autres accessoires, pour ce la somme de soixante et dix livres, cy..	70 L.
Total...........	898 L. 16

« J'ai soussigné et arrêté le présent mémoire à la somme totale de huit cent quatre-vingt-dix-huit livres seize sols ».

« A Chantilly, ce 21 X^bre 1785

Signé : « Le Roy. »

Désormais tout s'explique. Le Roy est l'architecte qui mit le château de Betz (aujourd'hui disparu), les jardins, le parc et les constructions qui l'ornaient, le long du cours charmant de la Grivette, dans l'état artistique et pittoresque dont on peut encore juger à cette heure. Il était au service de cette gracieuse, sentimentale, piquante princesse de Monaco, que M. Pierre de Ségur a naguère fait revivre sous ce titre : *La dernière des Condé*, et dont Gœthe déclarait, la rencontrant à Mayence en 1792, qu'« on ne pouvait rien voir de plus gracieux que cette svelte blondine, jeune, gaie, folâtre ». Mariée de très bonne heure à Honoré-Camille-Léonor Grimaldi, prince de Monaco, Marie-Catherine Brignolé-Salé s'en sépara bientôt, et vécut à sa guise, tantôt habitant en son hôtel, « rue et barrière Saint-Dominique, faubourg Saint-Germain », à Paris, tantôt séjournant dans sa magnifique propriété de Betz. Elle avait acquis celle-ci des héritiers de la Présidente Legendre, en 1780. En peu de temps, elle en fit, — au témoignage qu'en donne Cambry, en 1803, — « le séjour des grâces, de l'esprit, de toute espèce d'amabilité ». Éprise de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, qui par la suite l'épousa en Angleterre, c'est probablement, c'est sûrement à cette passion qu'il convient de rapporter l'érection de ce *Temple à l'Amitié*, si conforme à la sentimentalité de l'époque Marie-Antoinette, ainsi que la commande d'une reproduction du célèbre groupe de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié*. Les lettres échangées par elle avec le Prince de Condé, après 1789, nous renseignent sur le caractère et la durée de cet amour. Il nous suffit qu'il se soit de bonne heure manifesté sous les espèces artistiques et que nous lui devions la précieuse copie qui nous occupe en ce moment.

Elle est d'une rare perfection, autant que le mot peut convenir à un simple moulage. Dejoux, qui l'exécuta, n'était pas un praticien ordinaire. A la date de 1783, il était non seulement « sculpteur du Roy », comme dit notre document, mais confrère de Pigalle à l'Académie royale. C'est donc avec son autorisation qu'il prit le moule du groupe. Le mémoire de Le Roy atteste qu'il retoucha les parties délicates qui n'étaient pas bien venues, comme les fleurs et les accessoires; il repassa de même sur les détails du costume et des chairs. On voit sur le genou de l'*Amitié*, sur les mains, sur les plis du vêtement, la trace de ses fins outils. En outre, le groupe n'a pas le ton crayeux du plâtre, si déplaisant à l'œil. Il est légèrement ivoiré, et comme stuqué. Si le plâtre seul lui a donné cette enveloppe, il faut qu'il ait reçu une préparation particulière. En tout cas, l'effigie dépasse en qualité et en beauté les ordinaires travaux sortis du moule. La comparaison de cet exemplaire avec l'original à demi rongé du Louvre permet de rétablir toutes les délicatesses disparues. Le portrait de Mme de Pompadour, à peine reconnaissable au Louvre, apparaît ici en pleine évidence sous les traits de l'*Amitié*, et ce n'est pas une des moindres réussites de l'artiste dans ce genre de portrait stylisé en allégorie qu'il a, en son temps, pratiqué comme personne. Souhaitons à ce moulage unique un avenir digne de son passé.

S. Rocheblave.

(1) Pigalle n'est « feu » que par rapport à la rédaction de ce compte, qui est du 21 décembre 1785. Il vivait lors de la prise du moulage par Dejoux.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜ ⚜ ⚜ **Un musée de la Renaissance à Azay-le-Rideau.** — Un arrêté du Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, rendu à la suite d'un rapport et sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, en date du 7 novembre 1906, vient de décider la création d'un « musée national de l'Art de la Renaissance, relevant du service des Monuments historiques, dans le château d'Azay-le-Rideau », et de nommer une commission en vue de l'étude de toutes les mesures relatives à l'organisation de ce musée.

Cette commission, en dehors du directeur et de plusieurs conservateurs des musées nationaux, de plusieurs inspecteurs et fonctionnaires des Monuments historiques, de sénateurs et de députés d'Indre-et-Loire, se compose de M. Aynard, de Mme la marquise Arconati-Visconti, de MM. J. Doucet, Gaston Dreyfus, Paul Garnier, Hochon, Raymond Koechlin, Le Barbier de Tinan, Martin-Leroy, Riggs, Henri de Rothschild, Siegfried, et de Mme L. Stern.

M. Frantz Marcou a dit à nos lecteurs, dès le premier numéro de cette revue, l'intérêt capital de la demeure, et l'opportunité de l'acquisition qui la fit entrer dans le domaine de l'État. Souhaitons que le vœu exprimé par M. le Sous-Secrétaire d'État se réalise grâce aux patronages éclairés qu'il a voulu lui donner, et que le cadre merveilleux où elles seront exposées sollicite, en faveur des futures collections d'Azay-le-Rideau, la libéralité des amateurs qui ont su recueillir les épaves de nos arts mobiliers de la Renaissance

⚜ ⚜ ⚜ **Au château de Fontainebleau.** — Les visiteurs du château de Fontainebleau rencontrent, depuis quelque temps, vers le milieu de la galerie de François Ier, deux bustes, qui ne sont pas évidemment mis à cette place dans l'intention de décorer à eux seuls la galerie entièrement démeublée; ce n'est pas non plus à titre d'œuvres d'art ou de documents anciens qu'ils y figurent, puisqu'ils sont tous deux du milieu du XIXe siècle et fort insignifiants. C'est sans doute à titre d'hommage pour les personnages représentés et d'enseignement pour le public. Or, l'un de ces bustes en marbre signé : *Moitte 1835*, représente Léonard de Vinci. C'est un symbole peut-être de la Renaissance italienne installée à Fontainebleau. Mais le malheur est que Léonard, mort en 1519 à Amboise, n'est jamais venu, et pour cause, à Fontainebleau. L'autre est un *moulage* de quelqu'un de ces abominables bustes rétrospectifs exécutés au cours de ce siècle pour décorer les salles du Louvre d'où ils disparaissent peu à peu : il représente le Primatice. Mais cette fois encore le renseignement tombe à faux, puisque le Primatice, la chose est établie à n'en pas douter, n'est pour presque rien dans la galerie de François Ier qui est tout entière de l'invention du Rosso. Les historiens de Fontainebleau doivent compter sur le bon goût et l'esprit du conservateur actuel, pour exposer les deux bustes en place plus discrète et laisser la galerie de François Ier parler d'elle-même à l'imagination des visiteurs.

⚜ ⚜ ⚜ **Un soi-disant Hercule de Puget au château de Sannes.** — Les fêtes récentes de Marseille, les accroissements du Musée Puget ont remis le grand sculpteur à la mode en Provence; et les attributions qui lui étaient déjà distribuées avec quelque générosité (témoin nombre d'objets qui figuraient à la récente exposition d'art provençal de Marseille) vont se multiplier. Des notes ont couru la presse locale d'abord, puis parisienne, annonçant la découverte « dans la terre » d'une nouvelle œuvre de Puget qui n'aurait été rien moins que le pendant de l'*Hercule* du Musée de Rouen, exhumé, comme l'on sait, en Normandie, il y a une vingtaine d'années. Malheureusement l'œuvre qui avait été exécutée par Puget au château du Vaudreuil pour accompagner son *Hercule terrassant l'hydre* et qui est perdue, représentait, d'après des témoignages certains, Cybèle couronnant Janus. Or, la statue de pierre que l'on vient

de retrouver dans une rotonde de la terrasse à demi ruinée du château de Sannes en Provence nous montre un autre Hercule colossal luttant contre un monstre. Il n'y a donc là rien de commun avec le groupe perdu du Vaudreuil. Il eût été assez invraisemblable du reste que celui-ci eût traversé la France après la démolition du château pour venir se faire oublier en Provence.

Quant à la qualité propre de l'*Hercule* de Sannes, qui est loin d'être à dédaigner, bien entendu, malgré ses mutilations et ses dégradations très graves, M. Ch. Dalbon, qui raconte dans un article récent du *Petit Marseillais* sa visite au château de Sannes, M. Ph. Auquier, d'après des photographies qu'il nous a communiquées, la croient plutôt inférieure à celle des œuvres du maître. Il est donc probable que nous avons affaire à quelque travail d'atelier dû à Christophe Veyrier ou à quelque autre élève de Puget; la mise en lumière de ce morceau n'en est pas moins des plus intéressante.

⚜⚜⚜ **Façade de la cathédrale de Reims.** — On achève en ce moment, à la cathédrale de Reims, un travail des plus intéressants. Par suite d'un affaissement qui date d'une vingtaine d'années, la façade principale était fendue dans toute sa hauteur par une large lézarde. L'énorme poids du fronton de pierre n'étant plus soutenu par le grand arc ogif qui surmonte la rose, avait écrasé celle-ci, disloquant ses nervures et lui donnant en élévation la courbe d'une ellipse, en profil celle d'un immense verre de montre. Pour empêcher la ruine de cette admirable rosace, M. Goût, architecte des monuments historiques, a eu l'idée de reporter sur les deux tours, préalablement consolidées, le poids du fronton. A cet effet, il a jeté entre les deux tours, à une hauteur de cinquante mètres, un véritable pont en ciment armé. Cette arche, construite dans l'épaisseur du mur qui a été fouillé de près de quatre mètres, est dès maintenant achevée. Elle sera entièrement invisible, dissimulée par le grand bas-relief de *David et Goliath*, qu'il a fallu d'abord descendre et qui va être replacé. C'est sans doute la première fois que le procédé tout moderne du ciment armé est employé dans une cathédrale gothique. On espère qu'il donnera les meilleurs résultats, et rendra relativement facile la restauration de la rosace, qu'il eût été périlleux d'entreprendre quand celle-ci supportait tout le poids du tympan.

⚜⚜⚜ **L'Ange-méridien de Chartres.** — Les amis de notre art médiéval apprendront avec regret, sans surprise peut-être, que le vent de Beauce, qui souffle en rafale autour de la cathédrale (coin de « l'Ane qui vielle », angle sud du clocher vieux), a jeté bas l'Ange-méridien, le 11 octobre dernier.

Cette statue de saint mesurait 2m,60 et provenait de l'ancien portail royal, réduit et probablement déplacé après 1145, à l'époque de la construction de ce clocher vieux, lequel pour tout le monde était alors le clocher neuf. Un jour, on l'avait munie d'un cadran solaire, portant la date de 1578 ; une armature en fer aurait dû être ajoutée pour soutenir ce fardeau. Le bris s'est produit à la ceinture, au ras du scellement, il affecte une forme semi-circulaire ; seules, la partie inférieure du corps et les ailes postiches sont restées en place.

On ne peut que souhaiter à ces vénérables débris une conservation intelligente.

⚜⚜⚜ La *Société des Paysages de France* a émis à sa dernière séance de comité les vœux suivants : 1° que le Mont-Saint-Michel, merveille unique au monde, fût classé dans sa totalité ; en outre qu'une commission technique étudiât les moyens d'empêcher que sa situation maritime ne fût compromise par l'envahissement des colmatages ; 2° que le Petit Parc de Marly, doublement intéressant au point de vue pittoresque et historique, fût immédiatement compris parmi les sites dont la commission départementale de Seine-et-Oise prépare le classement ; 3° qu'il ne fût fait à la fontaine de Vaucluse, si célèbre, aucuns travaux susceptibles d'en dénaturer l'aspect.

⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜ ⚜

H. Laurens



Intérieur du Temple de l'Amitié.

SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

Compte rendu de l'Assemblée générale annuelle.

La *Société des Amis du Louvre* a tenu le 27 janvier son assemblée générale dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts; la réunion était présidée par M. Georges Berger, député, membre de l'Institut et président de la Société, qui a ouvert la séance par un discours fort applaudi. M. Berger a rappelé les services rendus par les Amis du Louvre au musée et les principaux dons qu'ils lui ont faits depuis huit ans que leur société existe: ç'a été d'abord la participation (30 000 fr.) à l'acquisition de la Vierge de Piero della Francesca; la donation ensuite de la tapisserie flamande du commencement du XVIe siècle, *le Jugement dernier*, une des plus magnifiques tentures de cette époque qui figurent dans aucun musée (75 000 fr.); puis ont été données les colonnes romanes de l'ancienne abbaye de Coulombs, qui ont singulièrement enrichi le département de la sculpture du moyen âge (35 000 fr.); l'année dernière enfin, la Société offrait au Louvre les quatre panneaux de la *Vie* et du *Martyre de saint Georges* (13 000 fr.) de l'école franco-espagnole du commencement du XVe siècle, qui avaient été fort remarqués à l'Exposition des Primitifs francais, et surtout la *Pitié* de l'ancienne chartreuse de Villeneuve-d'Avignon, un des morceaux les plus beaux et les plus illustres de la peinture française (100 000 fr.).

Ces résultats n'ont pas été obtenus sans qu'une propagande active ait été faite; aussi bien le secrétaire général a-t-il pu annoncer que cette année, le nombre des amis du Louvre se monte à 2228, en augmentation de 260 sur l'année précédente. Ce sont des chiffres auxquels on n'aurait jamais été songer au début, et pourtant ils s'augmentent chaque jour; à la fin de 1906, après neuf ans d'existence, on atteindra certainement 2 500 membres, avec un budget de 50 000 francs par an. Cette propagande, que M. Georges Berger engage les membres présents à continuer et à accroître si possible pour faire face aux nécessités qui peuvent se présenter, est facilitée d'ailleurs par les nombreux avantages accordés aux membres de la Société.

Voici en quels termes le rapport du secrétaire général, M. Raymond Kœchlin, rendait compte de ceux dont les sociétaires avaient joui en 1905:

« Nos privilèges anciens, vous les connaissez: entrée le lundi au Louvre, à la collection Dutuit, au musée Carnavalet, invitation aux inaugurations des expositions des galeries Georges Petit et Chaine, rue Caumartin, et aux expositions privées des ventes faites par M. Chevallier, réduction sur le prix d'inscription aux conférences de l'*École des Hautes Etudes sociales*, sur le prix d'abonnement aux Revues de l'*Art décoratif* et des *Arts de la Vie*, sur le prix des livres inscrits au catalogue de la *Librairie d'art ancien et moderne*, sur le prix enfin des gravures de la *Chalcographie* du Louvre (25 p. 100). Tout cela nous a été maintenu. De plus, nous avons eu la primeur de l'exposition où M. Albert Besnard avait montré au public sa magnifique œuvre presque au complet; de celle des expositions des *Aquarellistes* et des *Pastellistes*, des *Arts réunis*, de la *Société nouvelle*, des *Peintres lorrains*, des *Femmes peintres et sculpteurs*. Les présidents des Cercles de l'Union artistique, de la rue Volney et de l'Automobile ont bien voulu, comme les années précédentes, mettre à la disposition de nos membres des cartes d'entrée pour leur exposition de printemps; la *Société des artistes français* et la *Société nationale des Beaux-Arts* ont consenti, cette fois encore, à laisser un jour leurs portes ouvertes à notre profit. Ces faveurs ont été les bienvenues et nous tenons à remercier une fois de plus ceux qui nous les ont constamment accordées, mais d'autres s'y sont ajoutées: dès 1905, nous avons bénéficié d'une réduction de 20 p. 100 sur les prix des *moulages* du Louvre, et, à partir de 1906, M. Lair Dubreuil, commissaire priseur, voudra bien envoyer à nos adhérents, comme fait M. Chevallier, des cartes pour les expositions privées de ses ventes; c'est M. Lair Dubreuil, on s'en souvient, qui a fait la vente Crosnier.

« Nous avons encore pu procurer d'autres avantages à nos collègues, et ils ont eu la première vue de toutes les nouvelles acquisitions des Musées: M. Haraucourt, à Cluny, leur a fait les honneurs de la collection léguée par le baron Arthur de Rothschild; M. Homolle, directeur du Louvre, de celles rapportées par M. de Morgan et la Délégation scientifique en Perse; M. Georges Berger, du Musée des Arts décoratifs, nouvellement et admirablement installé dans ses vastes salles du pavillon de Marsan; M. Salomon Reinach les a promenés dans le musée de Saint-Germain, et naturellement ils ont été les premiers à admirer au Louvre la *Pitié* et les scènes du *Martyr de saint Georges*. Rappelons enfin deux visites auxquelles nos adhérents ont paru se plaire infiniment, celle de l'hôtel de Crillon, place de la Concorde, que M. le vicomte de Polignac nous a montré avec une bonne grâce parfaite, celle du château de Vincennes, autorisée par M. le général Goiran, commandant d'armes, et conduite par M. le capitaine de Fossa; cet officier a fait de Vincennes une étude spéciale et ses conférences, ses explications sur place ont été du plus aimable des érudits. Souhaitons que son travail ne soit pas perdu et que le public ait

bientôt le beau livre sur Vincennes que lui seul pouvait écrire. »

M. Raymond Kœchlin rappelle ensuite dans son rapport, ainsi qu'il a l'habitude de le faire chaque année, les dons et legs qui ont enrichi le musée dans le cours de 1905 et qui prouvent l'intérêt permanent que portent les particuliers à nos collections nationales.

« Comme toujours, c'est le département de la peinture qui a été le plus favorisé. Il a reçu à titre de legs de M. le baron Alphonse de Rotschild une œuvre magnifique de l'école anglaise, le *Master Hare* de Reynolds, et, de M. Rodolphe Kann, un portrait d'homme en pied de Keyser. Mme Cuvelier a légué trois précieux tableaux de Corot, deux paysages d'une rare beauté et une étude de figure qui manquait à nos collections; un Milet de la qualité des meilleurs de ceux de Tomy-Thierry et un fort bon Decamps; ils seront exposés sitôt terminées les formalités administratives habituelles; nous verrons aussi un portrait du peintre Vincent par Mme Labille-Guyard, legs de M. Decaux, quatre aquarelles de Ravier, le peintre lyonnais, don de Mme Vve Ravier et de M. Thiollier, et dès maintenant vous connaissez tous les trois toiles, héritage de feu le musée de Bagatelle, qu'un Parisien de Paris, ami du Louvre aussi, a ajoutées aux séries anglaises du musée : une jeune femme de Lawrence, un jeune homme de Reynolds et une *Vue du Pont-Neuf*, extraordinaire paysage qui porte le grand nom de Turner; ce généreux donateur désire garder l'anonyme, mais son nom est sur toutes les lèvres et c'est sans doute le désigner assez que de dire qu'il a sorti ces toiles de la plus étonnante collection de portraits et de paysages anglais qui soit sur le continent.

« Le département de la sculpture moderne a reçu de M. de Vandeul, bien connu par ses beaux dons antérieurs, un buste de bronze de Diderot par Pigalle et une exquise maquette en terre cuite de Houdon pour le tombeau d'un Galitzine. Le département des objets d'art est entré en possession du legs de M. Léon Dru, de fort beaux cuivres orientaux incrustés d'argent et de deux miniatures indo-persanes; des cuivres admirables lui ont été donnés encore, un bassin et une lampe, par M. Doistau, l'un des ordinaires donateurs de ce département, une miniature hindoue aussi par M. Soldi-Colbert, secrétaire général de la Société des Fouilles archéologiques; les séries japonaises se sont enrichies d'un Bouddah, donné par M. Ph. Berthelot, et les séries chinoises d'une nombreuse collection de porcelaines ajoutées par l'infatigable M. Grandidier à sa merveilleuse galerie. Il faut noter une ceinture de la Renaissance allemande, don de M. Larcade, et un beau paravent de tapisserie du XVIIIe siècle, à cinq feuilles, don du ministre des travaux publics.....

« Ajoutons enfin que Mme Corroyer, la veuve de notre éminent collègue, a réalisé la promesse qu'elle avait faite à la mort de son mari et qu'elle a donné au musée, en s'en réservant seulement l'usufruit, 32 objets choisis parmi les plus importants de cette célèbre collection; elle y a compris notamment les deux fameuses statuettes d'or si admirées en 1900.

« Les départements antiques n'ont guère été moins heureux; il faut citer les dons de MM. Camoin, Gaudin, directeur du chemin de fer de la Mecque, l'un des plus ardents fouilleurs et des plus généreux donateurs de nos musées; le P. Ronzevalle, de cette belle université de Saint-Joseph de Beyrouth, qui répand dans la Syrie la culture et la science françaises; Cousin, professeur à Nancy, Théodore Reinach, Degrand, consul général en Bulgarie, l'un des archéologues de la « carrière »; l'abbé Thédenat, le sergent Icare des tirailleurs de Sousse; le baron de Baye, l'explorateur bien connu; M. Ballu, l'heureux découvreur de Timgad; M. de Belabre, consul de France à Rhodes; un autre diplomate ami des antiques, la *Société française des fouilles archéologiques* enfin, qui a offert au Louvre, et ce n'est certes pas là un don de médiocre importance, les nombreux et intéressants objets rapportés par M. Gayet des dernières campagnes des fouilles dans le Fayoum, qu'elle avait subventionnées. Versailles, pour n'oublier personne, a eu des dons de MM. le marquis de Biron, Rouveyre et Sortais; St-Germain, de Mme Thévenot et de M. le baron de Baye, déjà nommé; la Chalcographie, de Mme Vve Péquenot. »

Le rapporteur relève parmi les donateurs le nom de M. Rodolphe Kann, mort l'an dernier. Après avoir rendu hommage à la mémoire de M. R. Kann, qui était membre du conseil de la Société, M. Kœchlin annonce que le conseil a désigné pour le remplacer M. Paul Garnier, l'amateur bien connu, dont la collection, formée avec le goût le plus sûr, est libéralement ouverte à tous.

L'assemblée générale, après avoir confirmé la nomination comme membre du conseil d'administration de M. Paul Garnier, approuve les comptes du trésorier, M. G. Alexis Godillot.

Elle entend enfin un mémoire très intéressant de M. Étienne Michon, conservateur au Musée du Louvre, sur *le marquis Rivière et la donation de la Vénus de Milo* : chaque année, un donateur du Louvre est loué en assemblée générale, et après Sauvageot, His de la Salle et Davillier, c'était le tour du diplomate qui a donné au musée le plus célèbre de ses antiques. M. Michon a raconté avec une clarté parfaite la vie du marquis de Rivière.

Celui-ci était ambassadeur à Constantinople en 1820, lorsque, averti de la découverte de la statue de la *Vénus* à Milo, il prit la responsabilité d'en décider l'achat qui fut fait par l'intermédiaire de M. de Marcellus, secrétaire de l'ambassade, aux frais de M. de Rivière.

M. Michon a déterminé très exactement le rôle de l'ambassadeur et de son collaborateur dans la découverte et l'acquisition de la statue.

Il rapporte enfin la donation qui en fut faite par le marquis de Rivière au roi Louis XVIII, donation que faillit consacrer le nom de *Vénus Rivière*, qui fut sur le point d'être adopté pour la statue. Oubliée non sans ingratitude en d'autres témoignages officiels, cette générosité a été rappelée solennellement par l'inscription toute récente du nom du marquis de Rivière sur les tables de marbre qui ornent l'entrée de la galerie d'Apollon.

Livres et Revues

Paul Lafond. **Le Musée de Rouen.** In-8 de 96 p. 35 gr. . Paris, Larousse, 1905.

L'un des regrets des archéologues, en parcourant les musées de France, fut, longtemps, de ne pouvoir acquérir de bonnes reproductions des œuvres d'art admirées afin d'en conserver l'exact souvenir. Depuis quelques années, les photographies, jadis inconnues, ont fait leur apparition aux salles de certains musées; M. Gonse a publié les principaux chefs-d'œuvre des galeries provinciales, la maison Braun a entamé une collection qui doit comprendre la plupart des meilleures peintures, et voici qu'un éditeur fait paraître le premier fascicule, consacré au musée de Rouen, d'une série de plaquettes illustrées qui, si l'on croit le libellé inscrit sur le titre, s'étendra à l'ensemble des « *Musées de France* ».

Après un court historique sur les origines de la collection rouennaise, M. Paul Lafond décrit les principales toiles qui composent le musée, en divisant par écoles et en suivant l'ordre chronologique; son commentaire est sobre, ses appréciations réfléchies et justes; il fournit ainsi un guide utile à qui veut mieux goûter les œuvres exposées. L'auteur a laissé de côté les productions insignifiantes et, malheureusement, elles sont encore trop nombreuses en cette galerie qui devrait être complètement digne de la grande cité artistique. La sculpture n'a pas été oubliée. M. Lafond publie le Puget du château de Vaudreuil et la belle terre cuite de Pierre Corneille par J.-J. Caffieri dont le marbre est si rarement regardé dans la salle obscure de l'Institut.

Nous regrettons que l'éditeur n'ait pas ajouté un chapitre consacré au Musée céramique si riche et remarquablement classé, mais pour lequel il n'existe pas de catalogue, et surtout qu'il ait négligé le *Musée départemental des antiquités*, trop peu fréquenté, qui contient tant de belles œuvres d'art, pas toujours suffisamment mises en valeur et dont le catalogue est épuisé, n'ayant pas été réimprimé depuis 1858. G. B.

⚜ ⚜ ⚜ Nous devons signaler l'heureuse initiative de l'éditeur Privat, qui se propose de publier, sous la rubrique générale *le Musée de Toulouse*, une série de plaquettes contenant la description et la reproduction photographique des principales richesses artistiques des musées de la ville. Le premier fascicule illustré de vingt-cinq phototypies, a été mis en vente récemment; il est consacré à la série des Statues d'apôtres qui proviennent de la chapelle du collège de Rieux (milieu du XIVe siècle); le texte a pour auteur M. Henri Rachou, conservateur au Musée des Augustins, qui, avec son collègue M. Ed. Yarz, a remarquablement achevé la réorganisation des sculptures aux galeries du cloître ainsi qu'un important remaniement des salles de peinture.

⚜ ⚜ ⚜ **La Revue Archéologique** (1905, T II, p. 71-96 et 385-417) publie une longue étude et très approfondie de Mlle Louise Pillion sur *les Soubassements du portail des Libraires à la cathédrale de Rouen*. Ce travail minutieux et perspicace fait suite à plusieurs autres déjà parus dans différentes revues, de 1903 à 1905, sur les bas-reliefs du portail de la Calende. L'ensemble, sous sa première forme, avait été présenté comme thèse à l'école du Louvre et fournira matière prochainement, nous l'espérons, à un livre complet consacré à ces deux portails latéraux de Rouen si importants dans l'histoire de la sculpture française à la fin du XIIIe siècle.

Les morceaux ici présentés et décrits un par un malgré leur nombre et leurs difficultés fréquentes d'interprétation, datent de 1280 à 1290 à peu près. En dehors de l'intérêt iconographique considérable de ce répertoire, la conclusion qui se dégage d'un examen sans parti pris et très averti de toutes les sources auxquelles purent puiser les imagiers, est importante à retenir : elle est très nettement hostile aux interprétations symboliques à outrance et souligne simplement la fantaisie et la liberté spirituelle, jamais grossière, de ces créations capricieuses et pleines de verve que nous offrent les innombrables médaillons du portail des Libraires.

⚜ ⚜ ⚜ **Bulletin de la Société archéologique de Touraine**. 1905 (nos 1 et 2). Étude de M. E. de Clérambault, accompagnée d'une carte et de plu

sieurs planches sur *les Donjons romans de la Touraine*.

⚜⚜⚜ **Bulletin de la Société d'archéologie lorraine** (octobre 1905). — Etude de M. Ch. Pfister sur la *Place d'Alliance de Nancy*, qui fut dessinée par l'architecte Héré entre 1750 et 1756 et ornée d'une fontaine de Cyfflé.

⚜⚜⚜ **Les Notes d'Art et d'Archéologie** (janvier 1906) commencent la publication d'un travail posthume de l'abbé Bouillet sur l'*abbaye de Royaumont*.

⚜⚜⚜ **L'Ami des Monuments et des Arts** (XIXe vol., 4e partie, sans date) publie une notice de M. Perrault-Dabot sur l'ancienne église Saint-Nazaire et le Musée de Bourbon-Lancy (Saône-et-Loire).

— D'autre part, M. Charles Normand y publie, sous la rubrique *Les Monuments du Musée du Louvre*, un premier article consacré à la *Fontaine de Gaillon*. Il s'y aperçoit, une vingtaine d'années après Courajod, que Barbet de Jouy s'était trompé en voulant reconnaître dans cette vasque un débris de la fontaine de la grande cour du château, et qu'elle provient sans doute des jardins. A l'aide des comptes de Gaillon, publiés par Deville en 1850, et du journal de Lenoir, publié en 1878, il établit à peu près l'histoire du monument, mais ne souffle pas mot de l'artiste et de l'atelier à qui le travail peut en être attribué. M. Ch. Normand est du reste moins au courant des travaux récents sur la matière et se contente de protester, en manière de conclusion, contre l'attribution des travaux de Gaillon à Fra Giocondo et d'en attribuer tout le mérite à des artistes français.

Il aurait pu cependant savoir, par des textes précis, que la fontaine de la grande cour et vraisemblablement aussi celle du jardin étaient l'œuvre de l'atelier de l'un des Gagini, et que de la première, dont il affirme ne plus rencontrer de trace nulle part, on a retrouvé et publié il y a cinq ans un fragment conservé dans le parc de Liancourt-sous-Clermont (Oise). Mais il n'a sans doute pas eu l'occasion de le découvrir « au cours de ses voyages », ainsi qu'il l'a fait du château de Gaillon, lequel (soit dit en passant) sert toujours de prison, et non de caserne, comme il l'imprime.

Il aurait pu enfin, lorsqu'il copie des inscriptions déjà publiées, ne pas forger des mots latins étranges comme *STYPFNDO* dans la solennelle épigraphie qui annonçait dès l'entrée de Gaillon la merveilleuse fontaine italienne, don de la république de Venise au cardinal d'Amboise, *Stupendo fonte marmoreo ex Venetorum munere illustratus*.

⚜⚜⚜ **L'Art et les Artistes** (février 1906) donne une description sommaire des *Fresques du Palais des Papes à Avignon* due à M. Henri Frantz, et accompagnée de trois curieuses et rares reproductions photographiques des peintures de la tour Saint-Jean qui représentent la vie de saint Martial et sont dues à Jean de Viterbe (vers 1346).

⚜⚜⚜ Dans les **Arts** (janvier 1906), M. Jean Guiffrey présente dans une revue rapide les *dernières acquisitions du département de la peinture au Louvre* et rend, en terminant, un hommage bien dû à M. Georges Lafenestre, qui vient de quitter la conservation de ce département, pour se consacrer à son enseignement du Collège de France.

— M. André Michel continue ses *promenades au Musée du Trocadéro*, qui donnent un résumé très vivant de l'histoire de la sculpture française.

⚜⚜⚜ Dans la **Gazette des Beaux-Arts** (février 1906), M. Victor Nodet publie un *Vitrail de l'église de Brou* (bas-côté nord) dont le sujet principal représente l'Assomption de la Vierge avec Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche en donateurs.

Cette Assomption dérive suivant lui d'une composition de Dürer. La frise qui la surmonte dériverait d'un triomphe du Christ dessiné par le Titien. Les portraits enfin, de même que l'arrangement général, sont l'œuvre d'un « peintre de Bruxelles » dont les textes ne donnent pas le nom, tandis que nous avons ceux des verriers, qui semblent français, Jean Brachon, Jean Orquois et Antoine Noisin.

— M. de Mély continue ses recherches relatives au *retable de Beaune*. Il en fixe l'exécution entre 1443 et 1448, admet que Van der Weyden a pu peindre les portraits des donateurs, suppose que Thierry Bouts a peut-être travaillé aux figures de damnés et croit pouvoir affirmer que Memling (dont on place pourtant en général la naissance vers 1435) avait exécuté et signé (bien jeune encore!) la composition centrale.

— M. E. Schmidt-Degener signale l'importance d'un *tableau de Jérôme Bosch conservé au Musée de Saint-Germain-en-Laye* qui représente un jongleur faisant des tours devant un groupe de badauds.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Exposition Artistique de Dentelles, Broderies et Éventails

Les Dentelles, avec le Concours de la Société *La Dentelle de France.*

Les Broderies, sous la Direction du *Comité des Dames* de l'Union centrale.

Les Éventails, sous la Direction de la *Commission du Musée* des Arts décoratifs.

Le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs organise, dans le grand hall du Musée des Arts décoratifs et dans les salles adjacentes, une *EXPOSITION* consacrée à la *DENTELLE*, aux *BRODERIES* et aux *ÉVENTAILS*.

Cette Exposition sera exclusivement française pour la partie moderne et internationale pour la partie rétrospective.

Elle aura lieu en mai et juin prochains.

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs fournira gratuitement l'emplacement et les vitrines, ne laissant à la charge des Exposants que les frais de transport à l'aller et au retour.

En raison de la place restreinte dont l'Union centrale peut disposer, il ne sera admis que des objets d'un grand caractère d'art.

Un jury, nommé par l'Union centrale, sera chargé de l'admission des œuvres qui, pour être exposées, devront être dignes de figurer dans un Musée.

Le jury d'admission fonctionnera à partir du 20 avril. En conséquence, les œuvres destinées à l'Exposition devront être rendues à l'adresse ci-dessus, du 15 au 20 avril.

La Société *La Dentelle de France* est particulièrement chargée de l'organisation de la Section de la Dentelle.

Le *Comité des Dames* de l'Union centrale organisera la Section de Broderie.

La *Commission du Musée* organisera l'Exposition des Éventails.

Il sera remis à chaque exposant une carte personnelle d'entrée pour la durée de l'Exposition et une carte de service pour le représentant, s'il y a lieu.

Les personnes qui ont l'intention de prendre part à cette Exposition, sont priées de s'adresser au *Secrétaire général de l'Union centrale, pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli, à Paris (1er Arr.), AVANT LE 15 AVRIL.*

Les Trianons rattachés au Musée de Versailles

(*Extrait du Journal Officiel du 24 Mars 1906*)

Ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

RAPPORT

AU PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Palais-Royal, le 5 mars 1906.

Monsieur le Président,

A l'époque où le palais de Versailles a été retiré du service des palais nationaux pour être affecté d'une façon définitive au service des musées nationaux, M. Berthelot, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, adressait à M. Jules Grévy, sous la date du 29 mars 1887, un rapport où les palais de Trianon étaient également visés. Il observait que Trianon était « un véritable musée renfermant des tableaux, des meubles, de nombreux objets d'art ou de curiosité. Les considérations, ajoutait-il, que je faisais valoir à propos du palais de Versailles, seraient applicables à celui de Trianon : la logique veut que ce dernier soit également attribué à la direction des musées nationaux et devienne une sorte d'annexe du musée de Versailles ; mais c'est là une question qu'il pourrait y avoir inconvénient à trancher prématurément, et j'estime qu'il sera temps de l'étudier lorsque nous aurons rendu définitive la nouvelle organisation du palais de Versailles ».

Le moment semble venu — l'expérience ayant pleinement réussi — d'accomplir cette réforme qui a été d'ailleurs demandée à plusieurs reprises par les rapporteurs du budget des beaux-arts. Cette réforme, proposée en 1887, peut être exécutée aujourd'hui sans inconvénient. On a eu occasion de constater les heureux résultats produits à Versailles par le rattachement de ce palais aux musées nationaux. Des améliorations considérables, toujours favorablement jugées par le public, ont été introduites dans le classement des collections et dans les aménagements intérieurs. Il pourra en être de même à Trianon, le jour où toute liberté sera donnée au service des musées pour une utilisation rationnelle de ce palais.

Les œuvres d'art de peinture et de sculpture, exposées à Trianon, dépendent déjà du musée de Versailles, dont elle forment « une sorte d'annexe ». Cette collection pourra être développée et les locaux pourront servir, dans l'avenir, pour des installations que peut rendre nécessaires l'enrichissement toujours croissant de nos collections nationales.

J'ai, en conséquence, l'honneur de présenter à votre acceptation le projet de décret ci-joint.

Je vous prie d'agréer, monsieur le Président, l'hommage de mon profond respect.

Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes,

BIENVENU-MARTIN.

Le Président de la République française,

Sur le rapport du ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes,

Décrète :

ART. 1er. — Les palais du Grand et du Petit Trianon et les édifices du domaine de Trianon ayant un caractère d'art, tels que le pavillon français, le musée des voitures, le théâtre et les constructions du parc du Petit Trianon, sont rattachés au service des musées nationaux (conservation du musée de Versailles).

Le service de la conservation des palais nationaux demeure chargé de l'entretien, de la police et de la surveillance des cours, parcs et jardins.

ART. 2. — Les musées de Trianon sont placés dans le service de la conservation du musée de Versailles.

L'emploi de conservateur des palais de Trianon est supprimé ; toutefois cette suppression ne s'exercera que par voie d'extinction. Le titulaire actuel de l'emploi reste chargé d'assurer le service local sous la direction des services des musées nationaux.

ART. 3. — Les conditions dans lesquelles fonctionneront les services des Trianons seront réglées par arrêté ministériel.

ART. 4. — Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes est chargé d'assurer l'exécution du présent décret.

Fait à Paris, le 6 mars 1906.

A. FALLIÈRES.

Par le Président de la République :

Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes,

BIENVENU-MARTIN.

Livres et Revues

Lucien Morel. **Nouveau Guide de l'étranger dans Troyes et le département de l'Aube**. In-12 de 190 p. (1 plan, 1 carte et 14 phototypies), Troyes, Caffé, 1906.

Ce petit guide, joliment illustré de planches hors texte, est un livre des plus recommandables, non seulement aux touristes qui veulent être renseignés rapidement et précisément, mais même aux travailleurs. Il présente sous une forme nette, sans bavardage comme sans sécheresse, avec esprit et avec verve quelquefois, les curiosités pittoresques et les richesses d'art de la ville de Troyes. Le côté pratique n'y est pas négligé; mais surtout, l'information très sûre de l'auteur n'a rien négligé de ce qui, dans les très riches édifices troyens, religieux et civils, valait d'être signalé. Il nous est peut-être encore plus précieux pour la statistique archéologique condensée et justement proportionnée des villes et villages du département.

Enfin, s'il a utilisé, en les vérifiant, les travaux de ses nombreux devanciers, ceux notamment d'Aufauvre et de Fichot, il les a rendus pratiques et abordables, sachant rester abondant et précis sans être diffus.

P. V.

Dr Victor Nodet. **Les tombeaux de Brou**. 88 p. in-8, Bourg, 1906 (Extrait des *Annales de la Société d'émulation de l'Ain*).

M. le Dr Victor Nodet, à qui nous devons déjà plusieurs travaux des plus intéressants sur l'église de Brou, sur son histoire et sur ses monuments, nous donne ici une étude critique d'ensemble sur les tombeaux de Marguerite de Bourbon, de Marguerite d'Autriche et de Philibert le Beau. La liste chronologique, très soigneusement établie, de tous les documents relatifs à ces tombeaux, avec leur origine et l'indication des endroits où ils ont été publiés, ne sera pas la partie du travail la moins appréciée des historiens. Mais elle ne surcharge que faiblement une plaquette dont l'essentiel est, avec un résumé très clair, très précis et très plausible même dans ses hypothèses, de l'histoire des tombeaux, une étude artistique très minutieuse de leur architecture et de leur statuaire.

Seulement, pour pouvoir suivre avec profit les descriptions, les commentaires, les groupements analogiques, les restitutions même indiquées par M. Nodet dans cet ensemble compliqué qui est très bien conservé, mais qui a subi pourtant quelques remaniements, on aimerait accompagner la lecture de son texte d'un coup d'œil jeté à chaque instant ou bien sur les détails du monument même (et c'est ce que ne manqueront pas de faire les visiteurs curieux qui auront la brochure en main), ou bien sur une bonne série de reproductions logiquement classées. Autrement dit, c'est un *album* qu'appelle le travail dont nous venons de parler, au lieu des trop rares illustrations qui l'accompagnent, et cet album, d'un des ensembles les plus riches et les plus prodigieusement intacts qui soient en France, nous espérons que M. le Dr Nodet en fera un jour la surprise à ceux qui n'ont pas, comme lui, la facilité d'aller faire un tour à Brou quand il leur plaît.

P. V.

✤ ✤ ✤ **Revue historique ardennaise** (mars-avril 1906). — *Les édifices religieux du département des Ardennes*. Essai de statistique et de bibliographie, par Henri Jadart (Tirage à part de 39 p. in-8). — Ce très utile travail, inspiré par les préoccupations actuelles sur la conservation des monuments historiques, pourrait servir de modèle pour l'excellence de ses intentions d'abord, mais surtout pour la sobriété et la méthode précise avec lesquelles il est présenté, ainsi que pour la sûreté et le nombre de ses informations prises sur place ou dans les publications antérieures. Il comprend une série de propositions de classement par catégories, depuis les grandes églises de Mouzon, Rethel, Sainte-Vaubourg, Verpel et Vouziers déjà signalées, auxquelles M. J. propose d'en ajouter une trentaine d'autres, jusqu'aux édifices simplement intéressants pour l'art ou pour l'histoire qui peuvent aller au nombre de deux cents pour l'ensemble de ce département qui n'est pas cependant des plus riches. Vient ensuite une statistique au point de vue des dates et des styles qui est tout simplement, sous sa forme condensée, un résumé très averti et très perspicace de l'histoire de l'architecture locale.

✤ ✤ ✤ **Mémoires de la Société des antiquaires du Centre** (XVIII[e] vol., 1904, p. 201-209). — Note de M. *D. Mater* sur un bassin de jaspe rouge conservé au *Musée de Bourges* et qui provient de la Sainte-Chapelle du duc Jean de Berry, où il fut inventorié en 1402.

✤ ✤ ✤ **Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique du Tarn-et-Garonne** (1905, p. 125-137).

Étude de M. G. Fourgous sur une série de *fresques du XV[e] siècle de l'église de Rampoux.*

✤ ✤ ✤ **Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme** (1905, p. 532 et suiv.). — Description, par M. H. Vaschalde, avec reproduction du *monument funéraire du maréchal d'Ornano et de sa femme*, à Aubenas, qui comprend essentiellement deux statues priantes.

✤ ✤ ✤ **Bulletin de la Société archéologique de Nantes** (1905, p. 204-216). — Notice de M. de Veillechèze sur la *chapelle du Crucifix au Croisic* (XVI[e] siècle).

✤ ✤ ✤ **Revue de l'art chrétien** (1905, p. 337-339). — Note de M. de Farcy sur une *croix-reliquaire du XII[e] siècle* dite de la Roche-Foulques, conservée au *Musée Saint-Jean à Angers.*

✤ ✤ ✤ Dans le **Bulletin Monumental** (1905, n[os] 5-6), M. J. de Saint-Venant étudie le *Castelas de Belvezet* (Gard), petit château fortifié qui date de la seconde moitié du XII[e] siècle.

M. A. de Dion, le *donjon de Houdan* (Seine-et-Oise).

M. André Philippe, l'*église de la Charité-sur-Loire* (nombreuses photographies).

M. Eug. Lefèvre-Pontalis, l'*église de Châtel-Montagne* (Allier).

M. l'abbé Métais signale la découverte à Chartres du *tombeau de Jean de Salisbury* dont nous parlons d'autre part.

✤ ✤ ✤ **Augusta Perusia** (janvier 1906). — Dans le premier numéro de cette revue italienne, consacrée à l'étude de Pérouse et de l'art ombrien, paraît un article de notre compatriote, M. René Schneider, dont on sait le beau livre sur l'*Ombrie*, son histoire et ses paysages consacré à la description d'un tableau du *Pérugin* qui se trouve au Musée de Toulouse. C'est le volet gauche, représentant saint Jean et saint Augustin, d'un triptyque dont le volet droit est au Musée de Lyon, et dont la partie centrale est encore égarée ou méconnue.

✤ ✤ ✤ **Gazette des Beaux-Arts** (février 1906). — Étude critique de Henry Lemonnier sur *Jean Goujon et la salle des Cariatides au Louvre.* — L'histoire de la salle et de ses transformations y est suivie minutieusement ; la date des voûtes est fixée au XVII[e] et non au XIX[e] siècle. D'autre part, M. L. recherche, dans une analyse très serrée, les sources d'inspiration auxquelles Goujon a pu puiser pour la composition de la tribune des cariatides. Il se déclare enfin très sceptique sur l'attribution à cet artiste des figures de la cheminée recomposée par Percier et Fontaine.

— M. le comte Paul Durrieu croit pouvoir attribuer l'exemplaire du *Portrait du grand bâtard de Bourgogne*, conservé à Chantilly et reproduit dans ce numéro en une belle gravure de M. Burney, à une main française, l'exemplaire du Musée de Dresde lui paraissant au contraire dénoter une manière et un esprit flamands.

✤ ✤ ✤ Dans les **Arts** (février 1906), M. Gaston Migeon présente les monuments acquis par le département des objets d'art au Musée du Louvre pendant l'année 1905, ainsi qu'une plaquette en argent ciselé attribuée à Pietro de Milano, don de M. Alfred André.

✤ ✤ ✤ Dans le **Mercure de France** (15 février 1906), M. Auguste Marguillier, sous la rubrique *Musées et collections*, avant de passer en revue les divers enrichissements récents des Musées parisiens, insiste sur la nécessité, proclamée déjà à plusieurs reprises ces temps derniers, de créer dans la plupart de nos centres provinciaux des *Musées d'art régional* réunissant toutes les manifestations originales de l'art d'un pays, meubles, costumes, parures, etc. Il propose également l'installation à Paris d'un *Musée des provinces de France* « dont le pauvre embryon qu'est le Musée ethnographique du Trocadéro ne saurait prétendre être l'image ». Nous croyons savoir d'autre part que cette idée a été étudiée par la *Société d'art populaire et d'hygiène*, et qu'un projet dans ce sens sera prochainement soumis au Conseil municipal.

SOCIETÉ DES AMIS DU LOUVRE

Promenades organisées par la Société en 1906.

La Société des Amis du Louvre, on le sait, a pour but de réunir des fonds pour acheter des œuvres destinées à l'enrichissement de notre musée national. Elle demande 20 francs à chacun de ses sociétaires, et assurément ce n'est pas là une grosse dépense, si l'on songe au noble but qu'elle vise ; mais il est apparu à sa direction, peu de temps après la fondation, que la noblesse de son but ne suffisait pas à lui procurer toutes les ressources qu'elle souhaitait, et elle s'est efforcée depuis de procurer à ses adhérents des agréments divers qui rendissent le titre d'Ami du Louvre à la fois flatteur et utile.

Il va sans dire que bien des avantages ont été obtenus de l'administration des musées nationaux : elle sait les services que lui rend la société et a à cœur de les reconnaître ; c'est ainsi que tous les lundis les Amis du Louvre peuvent entrer au musée (ils le peuvent de même au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris et au Musée Carnavalet), et ils sont invités à toutes les inaugurations qui se font au Louvre, au Luxembourg, à Cluny et à Versailles. Les sociétés artistiques ne sont pas demeurées en arrière; les grands cercles, l'Union artistique, le Cercle artistique et littéraire, l'Automobile-Club les convoquent à leurs expositions annuelles et à la plupart des expositions privées, chez Georges Petit, Durand-Ruel, Graves, etc.; aux Aquarellistes, aux Pastellistes, à la Société nouvelle, la carte d'adhérent permet d'assister aux inaugurations. Les commissaires priseurs leur envoient des cartes pour les expositions privées des grandes ventes... Mais il est un autre genre de distraction non moins recherché que la Société des Amis du Louvre offre à ses sociétaires : elle leur fait voir chaque année des collections ou monuments publics difficilement accessibles, et le succès que rencontrent ces visites prouve l'intérêt qu'elles présentent pour tous les amateurs.

En 1905, les Amis du Louvre avaient visité l'Hôtel de Polignac, place de la Concorde, une des merveilles de l'art décoratif du règne de Louis XVI, et le château de Vincennes, dont le donjon et la chapelle sont parmi les plus beaux monuments subsistants du règne de Charles V. En 1906, leur première visite a été pour l'hôtel de Hirsch, avenue Gabriel. Fort intéressant au point de vue historique, puisqu'il avait été bâti en partie, au commencement du second Empire, par l'impératrice Eugénie, qui l'avait orné de boiseries admirables provenant de ce beau château de Bercy qu'un déplorable vandalisme démolissait à ce moment, son dernier propriétaire l'avait agrandi et avait fait construire notamment cet escalier célèbre par son grand aspect dans les fêtes données par le baron de Hirsch : Émile Peyre, l'architecte décorateur, qui a légué sa collection et sa fortune au Musée des Arts décoratifs, en avait donné les dessins. Quand les Amis du Louvre ont visité l'hôtel, il était démeublé, mais des restes demeurent de son luxe, telle la grande cheminée au Cerf, du XVIe siècle, provenant, dit-on, du château de Montal, une autre victime du vandalisme contemporain, et une suite de quatre tapisseries d'après Bérain, chefs-d'œuvre extraordinaires tissés à la fin du XVIIe siècle pour un prince de la maison de France.

Les Amis du Louvre, grâce à la bienveillance de M. Gaston Boissier, secrétaire perpétuel de l'Académie française, et de M. Régnier, secrétaire général, ont été reçus ensuite à l'Institût. Une partie des salles est publique, et on peut voir par exemple le vestibule de la salle de la coupole les jours de réceptions académiques, mais personne ne songe alors à regarder les statues qui l'ornent, et pourtant ce sont des ouvrages capitaux des plus grands maîtres du XVIIIe siècle; il y a une statue de Montesquieu par Clodion, un *Corneille* et un *Molière* par Caffiéri, un *Pascal*, un *Lamoignon*, un *Descartes* et un *Bossuet* par Pajou, un *Poussin* par Jullien, toutes œuvres infiniment curieuses. Dans la bibliothèque de l'Institut, se trouve le célèbre *Voltaire* nû de Pigalle, et M. Rebelliau a montré aux Amis du Louvre les autographes les plus intéressants des anciens académiciens. Dans la salle des séances de l'Académie française, ce sont, outre des bustes remarquables de sculpteurs modernes, des tapisseries magnifiques dites les Portières des Dieux. Enfin, pour terminer la journée, M. Marais a promené la Société dans la Bibliothèque Mazarine, au milieu de ces reliures et de ces manuscrits si beaux, de ces bustes, comme le *Richelieu* de Varin, et de ces meubles, débris du plus beau mobilier du XVIIIe siècle.

Quelques semaines après, d'autres établissements, fermés eux aussi au grand public, se sont ouverts aux Amis du Louvre : ils ont visité l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève, aujourd'hui lycée Henri IV, où l'art des boiseries du XVIIIe siècle a laissé, dans la salle de l'ancienne bibliothèque et dans le cabinet des curiosités, de si somptueux vestiges, sans compter les parties gothiques de l'édifice, comme les anciennes cuisines. En même temps, ils voyaient la bibliothèque Sainte-Geneviève, dont l'administrateur se mettait à leur disposition pour leur montrer dans son propre cabinet les plâtres originaux des bustes de Caffiéri du Théâtre-Français, et des chefs-d'œuvre de Coysevox, tels que le *Letellier*, le *Mansart* et surtout l'incomparable *Robert de Cotte*. Beaucoup d'entre eux profitèrent du voisinage pour revoir l'église Saint-Étienne-du-Mont, son jubé, ses vitraux et ses tableaux.

Ils ont vu, le jour de la visite présidentielle à l'École des Beaux-Arts, l'exposition de Fantin-Latour, et celle du XVIIIe siècle à la Bibliothèque Nationale; ils ont inauguré l'exposition de Zorn chez Durand-Ruel et seront conviés à celle de la Dentelle, de la Broderie et des Éventails dans ce vaste Musée des Arts décoratifs où on les a invités, il y a peu de temps, aux expositions temporaires des collections Doistau, Bernard Franck,

Follot et Gassou; ils verront les nouvelles salles de Versailles que M. de Nolhac aménage avec tant de goût et de zèle...

Tout cela fait pour les Amis du Louvre une année excellente; aussi bien est-il nécessaire que leur recrutement augmente, car l'effort qu'ils ont fait l'an dernier en achetant la *Pitié* célèbre de Villeneuve d'Avignon a quelque peu épuisé leurs ressources. Et de toute part à l'étranger, des sociétés analogues à la leur se fondent : la *National Art collections Fund* existe depuis deux ans à peine, et, outre de fort intéressantes pièces acquises sur ses ressources ordinaires, elle a pu faire aboutir parmi ses membres deux souscriptions, l'une de 50000 francs destinée à l'acquisition d'un admirable *Nocturne* de Whister, l'autre de 1 200 000 francs, pour acheter le fameux *Vénus et l'Amour* de Velasquez. 1 200 000 francs! c'est un chiffre fantastique, mais aussi il y a eu des dons de 250 000 francs, de 200 000, de 125 000, de 75 000 de 50 000, sans compter ceux de 100 et de 25 francs! Il faut souhaiter qu'en présence de l'acquisition nécessaire d'un chef-d'œuvre le même enthousiasme agissant se rencontre en France, et ce serait un honneur pour la Société des Amis du Louvre si elle arrivait à le provoquer.

Union Centrale des Arts Décoratifs

Expositions, cours et conférences organisés par le Comité des Dames. — On sait que le *Comité des Dames* s'est donné pour mission de développer et de perfectionner le travail des femmes en leur ouvrant des carrières nouvelles.

Chaque année il provoque par toute la France des concours entre les écoles professionnelles, les amateurs et les ouvrières d'art. Il récompense les projets et s'efforce de les faire acheter par les fabricants.

Des cours ont été fondés à l'*Ecole d'art* (Cité du Retiro) par les soins et aux frais du Comité des Dames, pour l'instruction artistique et professionnelle de ses pupilles. Au nombre de vingt-quatre, celles-ci reçoivent gratuitement l'enseignement donné par des maîtres éminents, tels que M. *Couty* pour la composition décorative et l'architecture, M. *Alaphilippe* pour le modelage, Mlle *Baumeister* pour le cuir d'art, M. *Champs* pour la reliure, Mme *Ory-Robin* pour la broderie. Cet enseignement a déjà porté ses fruits, et il est déjà arrivé aux chambres syndicales et aux chefs d'industrie de faire appel au talent des pupilles du Comité.

En dehors de cette partie essentielle de son activité, on sait aussi que le Comité avait organisé, dans une des salles du Pavillon de Marsan, une exposition de la reliure, où professionnels et amateurs s'étaient rencontrés dans un ensemble soigneusement choisi et qui a été fort remarqué.

Enfin, poursuivant son but de culture et de diffusion artistique générale, le Comité avait organisé pour cette saison une série de conférences d'art dont plusieurs ont déjà eu lieu et dont quelques autres seront annoncées prochainement, dès que la date précise en aura été fixée.

Le 26 mars, M. Paul Vitry entretint le Comité et ses invités, à la salle Lemoine, des *Cathédrales de France*. Il fit défiler sous les yeux de ses auditeurs, grâce à d'abondantes et démonstratives projections lumineuses tirées des collections laborieusement formées par M. Martin-Sabon, et toujours si libéralement ouvertes par lui aux travailleurs, la plupart des joyaux de notre architecture du XIIIe siècle. Il chercha à expliquer leur structure intime, à évoquer l'esprit général et la valeur plastique de leurs majestueux ensembles décoratifs.

Le 7 avril, Mlle Paule Bayle, au milieu des richesses du Pavillon de Marsan, parla des *Bibelots et fanfreluches* du XVIIIe siècle, suivit les variations de la mode et esquissa la physionomie des différentes époques, énumérant et caractérisant pour chacune d'elles les délicieux bibelots créés par la fantaisie souveraine de nos artisans et passionnément recherchés par nos amateurs, tabatières, béquilles de cannes, boucles, montres, breloques, nécessaires à ouvrage, etc., etc.

Enfin on annonce, pour le courant du mois de mai, une conférence-promenade, dirigée par M. Georges Cain à travers les salles du Musée Carnavalet et, pour le mois de juin, une autre conférence-promenade, conduite par M. le vicomte de Grouchy, à Bellevue et à Meudon.

Société Française d'Archéologie

Le *Congrès annuel* de la Société que dirige avec tant d'activité M. Eug. Lefèvre-Pontalis doit s'ouvrir le 22 mai pour durer jusqu'au 1er juin. Il se tiendra cette année à Carcassonne et à Perpignan et comprendra en outre de nombreuses promenades dans la région.

Société Française de Bibliographie

Dans une réunion tenue au Cercle de la librairie, le 27 avril, a été constituée une *Société française de bibliographie* ayant pour objet de grouper les érudits qui se consacrent à ces études et de compléter et perfectionner l'outillage bibliographique. La Société cherchera tout d'abord à effectuer l'amélioration, depuis longtemps réclamée, du *Journal de la librairie*, puis d'établir une enquête sur le « Dépôt légal », afin d'obtenir la réforme de son organisation. Dans la mesure de ses moyens, la Société viendra en aide aux publications bibliographiques existantes et cherchera à favoriser la création de nouveaux répertoires; elle n'aura pas d'organe périodique.

Le bureau pour l'année 1906 est ainsi constitué : M. Maurice Tourneux, président; M. Emm. de Margerie, vice-président; M. Henri Stein, secrétaire général; M. Gaston Brière, secrétaire adjoint. Adresser des adhésions à M. Henri Stein, 38, rue Gay-Lussac.

Livres et Revues

⚜ ⚜ ⚜ **Le Musée des Arts décoratifs.** *Le Bois. Deuxième partie. XVII et XVIII siècles:* 60 planches, 370 documents, par Louis Metman et Gaston Brière. Paris, Ateliers photomécaniques Longuet, in-fol.

Dans notre premier numéro, nous annoncions la publication du premier fascicule du grand album illustré du Musée des Arts décoratifs, consacré aux *Bois* du moyen âge et de la Renaissance; deux mois se sont à peine écoulés, et voici le second fascicule qui paraît. Il nous donne un ensemble magnifique de boiseries et de meubles des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI.

Sans doute, d'autres recueils déjà ont publié des boiseries, sans compter les merveilleux ouvrages du XVIIIe siècle; mais jamais sans doute un choix aussi judicieux n'avait été fait et un aussi grand nombre de morceaux inédits n'avait été présenté aux artistes et aux travailleurs.

S'il existait dans certains musées des boiseries du moyen âge, nul n'avait eu l'idée, avant le Musée des Arts décoratifs, de recueillir les boiseries des XVIIe et XVIIIe siècles; des ensembles incomparables peuvent être admirés à Versailles, mais ils ne donnent pas l'idée de la quantité de modèles imaginés durant ces fécondes périodes de l'art français. Le Musée des Arts décoratifs s'est attaché depuis sa création à réunir ces modèles, et l'on peut dire qu'en vingt-cinq ans il est arrivé à en rassembler une collection véritablement extraordinaire. Quant aux meubles, certes ses galeries ne peuvent rivaliser avec celles du Louvre, et elles n'y prétendent pas : le Louvre a recueilli les débris du mobilier royal, et rien n'est plus somptueux et d'une richesse plus grande que ses bureaux et ses secrétaires; mais il n'a pas le mobilier courant, d'un goût non moins parfait dans sa sobriété, et c'est lui que l'on voit au pavillon de Marsan. Or c'est le mobilier courant qui peut donner les meilleures idées aux artistes contemporains, notre époque ne se prêtant plus guère aux fantaisies que pouvait se permettre un roi de France. MM. Metman et Brière ont eu soin de reproduire dans leur album, à côté de l'ensemble des meubles, les détails les plus caractéristiques, bras ou côtés de fauteuils, pieds de chaises, couronnements d'armoires, donnant ainsi aux travailleurs des documents excellents et très peu connus; en même temps, les historiens et les amateurs trouveront dans de substantielles notices tout ce que l'on peut savoir sur chaque pièce, sur sa provenance notamment. Tel qu'il est, cet album-catalogue, excellent, cela va sans dire, comme reproductions, est un modèle et, tout en espérant que le musée des Arts décoratifs le continuera par la publication d'autres séries, nous devons souhaiter que les autres musées l'imitent.

R. K.

⚜ ⚜ ⚜ **Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte**, par Pierre Marcel. Paris, Champion, 1906, 262 p. in-8. — Ce répertoire méthodique des papiers et des dessins de Robert de Cotte, acquis en 1811 pour la Bibliothèque Nationale, est un travail des plus utiles et des plus fécosnd. On y trouvera, à la suite d'une remarquable introduction historique, l'indication de quantité de documents précieux dispersés entre le département des Manuscrits et celui des Estampes, et dans ce dernier en une infinité d'albums, une bonne partie des dessins de R. de Cotte ayant été versés dans la série « Topographie de la France ».

Les renseignements que l'on pourra y puiser portent sur l'histoire de nombreux édifices parisiens ou provinciaux dont l'architecte eut à s'occuper à divers titres, le Louvre, les Tuileries, les Invalides, l'Observatoire, la Sorbonne, Notre-Dame, etc., les châteaux de Maintenon, de la Muette, de Madrid, de Foix, d'Amboise, de Saverne, et les églises d'Orléans, de Dijon, de Châlons, etc.

P. V.

⚜ ⚜ ⚜ **Zeitschrift für bildende Kunst** mars 1906. — Étude de M. Max Kemmerich sur les *Portraits de Charles le Chauve*. Sous cette rubrique, qui étonne un peu : *Les commencements de la peinture de portrait allemande*, l'auteur y reproduit et étudie plusieurs importantes miniatures de la Bibliothèque Nationale, dont l'une, qui figure en tête de la bible du comte Vivien et représente l'offrande du livre au roi par les moines de Marmoutier, appartient évidemment à l'école de Tours; plusieurs autres, dont la figure de l'empereur tirée de son Psautier, sont attribuées généralement aux ateliers de Corbie.

⚜ ⚜ ⚜ **Revue archéologique** (janvier-février 1906). — Comme suite aux articles de M. S. Reinach parus en 1905, sur l'*Histoire de la collection Campana*, M. Maurice Besnier publie un relevé tiré de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, des musées qui reçurent des fragments de la célèbre collection : peintures ou sculptures italiennes, sculptures antiques ou céramiques : Angers, Besançon, Béziers, Dieppe, Grenoble, Lisieux, Montpellier, Nantes, Orléans et Tours.

Il reconnaît qu'une enquête générale s'impose, annonce l'intention de publier celle qu'il a faite lui-même dans les musées de Normandie, et indique en note que le travail d'ensemble se poursuit en ce moment, en ce qui concerne les peintures, par les soins de MM. Perdrizet et René Jean.

— Étude de M. *Et. Michon* sur le buste du Musée du Louvre, dit *Hermès Azara*, qu'il faut continuer, malgré certaines critiques récentes, à considérer comme un portrait d'Alexandre d'après un original de Lysippe.

⚜ ⚜ ⚜ **Mercure de France** (1er mars 1906). — *Plaidoyer pour la préservation du théâtre antique d'Orange*, par M. Gabriel Boissy. — L'auteur s'y élève vivement contre un projet de réfection complète du célèbre théâtre romain. M. André Hallays, dans le *Journal des Débats* du 9 mars, a repris et accentué cette protestation. On trouvera plus haut à ce propos l'opinion très autorisée de notre collaborateur M. L. de Fourcaud.

⚜ ⚜ ⚜ **Revue de l'Art ancien et moderne** (10 mars 1906). — Henri Bouchot. *Fragonard et l'architecte Paris, à propos de l'Exposition rétrospective de Besançon.* — Reproductions de quelques-uns des plus beaux dessins de Fragonard conservés à la Bibliothèque de Besançon et signalés par M. Gazier dans notre avant-dernier numéro.

L. Deshairs. *Les bas-reliefs des petits autels de la chapelle de Versailles.* — Étude très documentée d'après des textes d'archives inédits sur cette partie très importante de la décoration de la chapelle de Versailles, dont les premiers modèles étaient dus à Sébastien Slodtz, Augustin Cayot, Antoine Vassé, Pierre Lepaultre et René Chauveau, et dont l'exécution fut terminée, au milieu du XVIIIe siècle seulement, par Bouchardon, les Adam, Vinache, Guillaume Coustou le fils, etc.

Comte Lefebvre des Noettes. *Sur quelques Vierges du XIVe siècle, à propos d'une Vierge de Saint-Germain-en-Laye.* — Sous ce titre, l'auteur publie deux documents dont le premier, la Vierge de l'église de Saint-Germain, est une figure du XIVe siècle de formule courante et d'intérêt moyen, et dont la seconde, conservée à l'église de Senlisse (Seine-et-Oise), paraît dater de la fin du XVe, si ce n'est même du XVIe siècle. Il en signale un certain nombre d'autres qui doivent flotter entre ces deux dates; mais c'est par milliers qu'une statistique complète devrait enregistrer ces représentations de la Vierge debout portant l'Enfant, de valeur très inégale, auxquelles la curiosité de ces derniers temps a fait un succès très exagéré.

⚜ ⚜ ⚜ **Le Musée** (mars 1906). — Notice accompagnée de plusieurs dessins de M. G. Clément sur l'*Ancienne abbaye de Fécamp.*

⚜ ⚜ ⚜ **L'Art** (avril et mai 1906). — *A Besançon*, par Maurice Chipon. Suite d'articles sur les dessins de la collection Paris, dont nous avons parlé dans notre numéro 3.

⚜ ⚜ ⚜ **Rassegna d'Arte** (février 1906). — Note de M. Mason-Perkins sur le tableau du Louvre, attribué au Siennois Taddeo Bartoli (no 1152 du Catalogue des peintures), qu'il affirme être de Lippo Memmi.

⚜ ⚜ ⚜ **Société historique et scientifique des Deux-Sèvres.** — Procès-verbaux et Mémoires. Première année (1905). Note de M. Léo Desaivre sur les signes lapidaires du *Château Salbart*, près Niort.

Étude de M. Henri Clouzot sur l'*Hôtel Chaumont, à Niort*, ancien palais de justice et conciergerie, lieu de naissance de Mme de Maintenon.

⚜⚜⚜ **Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie**, 1906. — Notice de M. A. Boinet sur *Quatre panneaux de bois sculpté* appartenant au *Musée de Cluny* et que les inventaires anciens désignent comme provenant de l'*Abbaye de Saint-Riquier*. Ces panneaux, datés de 1587, sont d'un style à demi classique, à demi traditionnel assez médiocre, mais présentent dans leurs douze compartiments une illustration assez curieuse et rare des douze articles du Symbole des Apôtres.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Assemblée générale annuelle

L'assemblée générale annuelle de l'Union centrale des arts décoratifs a eu lieu le 27 avril au pavillon de Marsan. Quarante-huit membres étaient présents et quatre-vingt-dix représentés.

Dans un rapport très applaudi prononcé au nom du conseil d'administration, M. Georges Berger, président de la société, rappelle d'abord à la suite de combien de luttes, d'efforts journaliers, ses collègues et lui ont pu installer dans un beau local, au centre de Paris, les collections du musée, et donner au projet conçu il y a quarante-deux ans par les fondateurs de l'Union centrale sa réalisation définitive. Il rend hommage à l'intelligence et au dévouement des premiers ouvriers de l'œuvre accomplie et remercie tous ses collaborateurs, en particulier les vice-présidents, MM. Bouilhet et Maciet.

L'inauguration eut lieu le 29 mai 1905; ce fut une belle fête d'art. Depuis, le musée n'a pas tardé à être connu du public et apprécié comme il mérite de l'être : pendant les sept derniers mois de 1905, le nombre des entrées payantes s'est élevé à 16451 et celui des entrées gratuites (entrées du dimanche et entrées avec cartes d'étude) à 29307.

Mais quoique le musée soit aujourd'hui en pleine activité, tous les travaux d'appropriation ne sont pas terminés. La société a dépensé 1760000 francs pour mettre en état de recevoir ses collections le local concédé par l'État en vertu de la convention de 1897. D'importantes dépenses seront encore nécessaires pour l'utilisation du deuxième étage.

M. Berger rappelle l'importance du legs Peyre; il fait l'éloge des membres de la société morts dans l'année : Mme Taine, M. Ch. Ephrussi, membre du conseil depuis vingt ans, directeur de la *Gazette des Beaux-arts*, M. Le Griel, la duchesse de Luynes, le baron Alphonse de Rothschild, M. Bixio, l'architecte Ch. Lucas. Il remercie les nouveaux sociétaires qui, au nombre de soixante-huit, sont venus renforcer les rangs de l'Union centrale. Il dit enfin le succès des conférences, des expositions et des concours organisés avec tant de zèle par le Comité des dames.

Les membres de l'Union centrale entendent ensuite la lecture d'une lettre de M. Maciet, président de la commission du musée. M. Maciet, éloigné de Paris au moment de l'assemblée générale, a désiré y être présent par cette lettre afin de rendre à tous ceux qui ont collaboré à l'installation du musée le témoignage qui leur est dû. En voici le passage essentiel :

« Par suite de la nécessité où nous étions de ne pas perdre la saison du printemps pour ouvrir, et par suite de la date tardive où nous sommes entrés en possession de la collection Peyre, nous n'avons eu qu'un mois pour classer ces deux mille objets et ouvrir les huit cents caisses qui contenaient les séries du musée, et encore faisions-nous ce travail au milieu des ouvriers de tous les corps d'état que M. Redon et son inspecteur M. Janty pressaient pour nous livrer les salles, et qui ont peint, cloué et tapissé les murs jusqu'au jour même de l'ouverture.

« Pour arriver à disposer les dix mille objets qui garnissent nos salles, il a fallu se partager la besogne.

« M. Metman devait être partout, puisqu'il centralisait la direction de l'installation et qu'il se chargeait en particulier de l'aménagement des salles du XVIIe et du XVIIIe siècle. M. Kœchlin avec M. Vaudoyer organisaient le rez-de-chaussée avec les objets du XIXe et du XXe siècle et les collections de l'Orient et de l'Extrême-Orient. M. Kœchlin trouvait encore le temps de rédiger et de faire imprimer un guide sommaire du musée qui fut prêt le jour de l'ouverture. Je m'étais chargé enfin des salles du moyen âge, de la Renaissance, de l'Italie, de l'Allemagne et de l'Espagne, tandis que M. Isaac et M. Thirion nous avaient prêté leur amical concours pour l'organisation des salles des étoffes.... »

M. Maciet termine sa lettre en remerciant les administrateurs du Musée du Louvre, du Garde-Meuble et de la manufacture de Sèvres qui ont contribué par des prêts de panneaux décoratifs, de tapisseries et de vases à orner les murs et à garnir les vitrines du Musée des arts décoratifs.

La parole est alors donnée à M. Metman, conservateur du musée. Sa tâche est de résumer les enrichissements des collections dont il a la garde pendant l'année 1905.

Les achats, dit-il, se sont élevés à la somme de 27957 fr. 15, dont 7677 francs pour les achats d'objets d'art anciens (documents de tissus, quelques pièces de céramique et de bois sculpté) et 20279 francs pour les achats d'objets d'art modernes.

La commission du musée a acquis de M. Deck deux grands panneaux de faïence à fond d'or, qui avaient été exécutés jadis sur les cartons d'Ehrmann pour le pavillon de l'Union centrale à l'exposition d'Amsterdam et un grand panneau d'après Paul Baudry; — de M. Susse, la statuette de Barrias : *La Nature se dévoilant devant la Science*; — de M. Jansen, un grand bureau orné de marqueteries et de bronze doré qui avait été un des meubles de style moderne les plus remarqués à l'Exposition de 1900; — des peignes de Follot et de Gaillard; — des pièces de faïence et de verre, des vases et des coupes en grès et en métal, œuvres de Dammouse, Michel, Decorchement, Decœur, Bonvallet, Dunand, Husson, Harleux, Kamu, Rambaud, Desbois; le panneau représentant un pélican composé par Mme Annie Avog et exécuté en grès par Bigot, si remarqué au Salon d'automne.

Les dons ont afflué. Sans compter la collection Peyre, le musée a reçu plus de huit cent dix pièces, souvent de grande valeur.

Il a reçu de M. Maciet des tapisseries des XVe et XVIe siècles à décors de feuillages et une grande tapisserie représentant « Dame Rhétorique discourant au milieu des docteurs », des tapis d'Orient, des céramiques de Moustiers, des bronzes d'applique, des gravures, des

dessins, des panneaux décoratifs, en résumé plus de cent pièces. Les principaux donateurs sont, avec M. Maciet, MM. Bichet (céramiques de Rouen, Niederwiller et Marseille), Bischoffsheim (boiseries italiennes du XVIII[e] siècle), Beuret (cinq panneaux de goût chinois dans le style de Pillement, avec lesquels on peut reconstituer tout un salon), Jacques de Bryas (un calice en bronze doré du XVIII[e] siècle et des fragments d'un tombeau en marbre du XV[e] siècle), Christyem de Copenhague (bijoux populaires danois en argent), Léon Cléry (*Le Lys*, un des plus beaux vases de verre gravé de Gallé), Delafontaine et Gabreau (modèles en plâtre de Barye), Mme Ehrler (panneaux sur fond d'or décoré d'armoiries et d'emblèmes venant du carrosse du sacre de Charles X), MM. Duplan, Follot, Guérin, Mme Gross-Hirschler (un lit en bois doré du XVIII[e] siècle avec armes des Rohan), M. Jondez, M. Kœchlin (une collection très importante d'objets d'art du Japon, des porcelaines en pâte tendre de Chantilly et de Mennecy), MM. Kautsch, Lesecq des Tournelles, Paul Lebaudy, Mme de Saint-Maurice (tout un mobilier en érable orné de bronzes dorés de la Restauration), MM. Soubiran, Vever, Fitz-Henry (une collection de céramiques anglaises dont notre Revue a déjà parlé), etc., etc....

Le musée a inauguré cette année les expositions temporaires d'objets d'art ancien prêtés par des collectionneurs en exposant une partie des collections Doistau (faïences de Rouen et de Delft, armes, reliures), Follot (mouchettes du XVIII[e] siècle), Bernard Franck (étuis et flacons en or émaillé, vernis Martin et porcelaine).

« Vous constaterez, conclut M. Metman, que cette première année d'existence du musée a été féconde en résultats. Pour suivre notre programme, nous ouvrirons dans quelques jours une exposition consacrée à l'art de la dentelle, de la broderie et de l'éventail. La partie moderne sera accompagnée d'une partie rétrospective pour laquelle nous avons trouvé les concours les plus précieux. Cette manifestation servira, je l'espère, l'industrie artistique que le goût français a su toujours faire sienne. »

A côté du Musée des arts décoratifs et dans le même local, les ouvriers d'art en quête de documents, les amateurs et les érudits trouvent une riche bibliothèque. Outre de nombreux ouvrages se rapportant à l'art et en particulier aux arts industriels, elle comprend une collection encyclopédique d'estampes et de photographies qui est presque tout entière l'œuvre de M. Maciet, et une collection d'étoffes et de papiers peints.

M. Deshairs, bibliothécaire, chargé de présenter le rapport au nom de la commission de l'enseignement, dit quelle fut l'activité de la bibliothèque pendant l'année 1905. Elle a acquis ou reçu 1615 volumes ou brochures, 190 échantillons d'étoffes, 2159 photographies, 85 affiches artistiques et environ 30000 gravures. A signaler en particulier l'acquisition de la collection complète des photographies archéologiques de M. Martin-Sabon qui, classées méthodiquement, seront de la plus grande utilité pour les amateurs de l'architecture et de la sculpture françaises.

La moyenne des travailleurs venus chaque jour pour dessiner, décalquer, feuilleter et lire s'est élevée progressivement. Au mois de décembre, elle était de soixante-quatorze. Depuis, elle a sensiblement dépassé ce chiffre. Dans ce total, le public du soir entre pour un tiers. Pour permettre à la bibliothèque de rendre de plus en plus de services, le conseil d'administration de l'Union centrale a élevé le crédit affecté aux achats et à la reliure de 11500 à 15000 francs. Le rapporteur le remercie et exprime la reconnaissance de la commission à des donateurs dont la liste est longue.

Les rapports du conseil d'administration, de la commission du musée et de la commission de l'enseignement ont été approuvés à l'unanimité.

Photo-Touring de France [1]

Cette société récemment fondée a pour objet « l'étude, l'extension et l'avancement de la photographie sous toutes ses formes et plus particulièrement du tourisme et de l'art photographiques ». Une organisation modelée sur celle du *Touring-Club* prévoit des divisions régionales et des délégués pour chacune de ces régions qui faciliteront dans la mesure du possible le travail ou le plaisir des adhérents. Mission leur est donnée en particulier — ce point nous paraît tout à fait intéressant à signaler ici — de réunir chacun, dans leur région, des photographies de tous les sites ou monuments présentant un intérêt général ou simplement local au point de vue de l'art et de l'histoire. C'est une sorte d'inventaire photographique des richesses d'art de la France qui se réaliserait ainsi peu à peu par l'initiative privée.

Des expositions annuelles sont également prévues où figureraient non seulement des épreuves d'art, mais des photographies documentaires de toute nature, notamment de monuments, de tableaux, de manuscrits, d'objets d'art, etc. Ce sont là d'excellentes intentions qui, réalisées, même partiellement, peuvent rendre d'éminents services non seulement à la cause de la photographie, mais à celle de l'archéologie et de l'histoire.

La jeune société, rapidement constituée et accrue, s'est senti la force d'organiser du 6 au 17 juin, dans les serres de la ville de Paris au Cours-la-Reine, une première exposition internationale où se sont trouvées rassemblées des œuvres de nombre d'amateurs français et étrangers dont beaucoup sont très séduisantes. La partie documentaire, un peu décousue encore, pourra dans l'avenir être plus méthodiquement conçue, si surtout, comme on nous le fait espérer, des concours sont organisés sur des programmes déterminés qui concentreront quantité d'efforts et de bonnes volontés isolées.

(1) Siège social, 106, rue de Richelieu.

Livres et Revues

M. L[illegible]. — **Le Musée de Chartres.** Société archéologique d'Eure-et-Loir, 71 p. in-8°, 28 gravures.

Nous avons dit récemment tout l'intérêt de ce travail et nous en avons tiré les principales conclusions (voir notre n° 4). Le voici qui paraît sous forme d'une plaquette élégante et enrichi de bon nombre de gravures d'après les principales pièces du musée.

L. Deshairs. — **Documents inédits sur la chapelle du château de Versailles** (1689-1772). Extrait de la *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise.* Versailles, 1906, 50 p. in-8°.

M. Deshairs nous donne dans cet important travail le résultat du dépouillement d'un carton des Archives nationales qui constitue, à l'aide d'états de travaux et de mémoires d'artistes, toute l'histoire de la chapelle depuis les premiers projets arrêtés en 1689 (et non 1698) sous la direction de Mansart, jusque vers la fin du règne de Louis XV. Les documents y sont soigneusement analysés et classés, de façon à donner une sorte de description totale de l'œuvre. Ils nous renseignent non seulement sur les auteurs de toutes les parties de la décoration si abondante de cette chapelle, où furent employés les plus grands artistes du XVIIIe siècle, mais sur leurs façons de procéder, sur l'organisation et la rétribution de leur travail, et nous sommes surpris de voir, par exemple, la besogne des purs ornemanistes payée à l'égal des travaux de grande sculpture, la pure exécution de ceux-ci récompensée dix fois ou vingt fois plus que la confection des modèles. P. V.

Henri Prentout. — **Les Le Prestre, maçons caennais, et les monuments de la Renaissance.** Caen, 1906, 23 p. in-8°.

En cette étude, lue à la séance du cinquantenaire de la Société des Beaux-Arts de Caen, M. Henri Prentout, dont l'enseignement à l'Université de Caen s'est consacré depuis plusieurs années à l'histoire artistique de la Normandie, fixe plusieurs points de la biographie de deux architectes caennais du XVIe siècle, Blaise et Abel Le Prestre, dont le dernier vivait encore en 1567; il en déduit, contrairement à l'opinion aventurée par Palustre, l'attribution à ces artistes, aidés peut-être par un troisième artiste du même nom, Richard Le Prestre, frère d'Abel, dont personne n'avait jusqu'ici signalé l'existence, de plusieurs édifices importants, tels que l'hôtel d'Ecoville, l'hôtel de la Monnaie à Caen, et sans doute aussi le château de Fontaine-Henry.

Louis-Eugène Lefèvre. — **Le portail royal d'Étampes.** Étampes, 1906, 56 p. in-8°. — L'auteur de cette brochure prépare plusieurs grands travaux sur les monuments romans d'Étampes et particulièrement sur ce portail méridional de l'église Notre-Dame qui fait partie de la série si importante des portails imagés du milieu du XIIe siècle, dont le plus important et le mieux conservé est celui de Chartres. Celui d'Étampes est très mutilé et il n'y subsiste plus aucune tête. L'intérêt iconographique et artistique n'en est pas moins considérable. La valeur historique en serait bien plus grande encore si l'on admettait, avec M. Lefèvre, qu'il est le premier en date de la série, le premier dont les piédroits furent ornés de grandes statues, le premier dont les constructeurs abandonnèrent le plein cintre pour l'arc brisé.

Une thèse aussi hardie mérite une démonstration qui fait encore défaut ici, où il ne s'agit que d'une réunion d'articles de journaux quotidiens, remplis d'ailleurs de vues ingénieuses et de renseignements iconographiques nouveaux.

Il est regrettable que l'auteur y ait joint un article où il avait cru devoir répondre à la question assez saugrenue d'un journal, lui demandant la valeur marchande d'un ensemble sculptural de ce genre.

L'estimation, très exagérée à notre avis, qu'il en fait et où il tient compte de l'intérêt historique qu'il s'efforce de prouver d'autre part, peut être dangereuse à l'heure actuelle et peut éveiller bien mal à propos des cupidités qui sommeillent encore. Certes, un musée peut payer très cher des fragments détachés par hasard de quelque ensemble dispersé. Mais à établir d'après ces prix la cote de la valeur d'une cathédrale, on tomberait facilement dans l'absurde.

⚜ ⚜ ⚜ **Revue de l'art ancien et moderne** (10 mai 1906).

Paul Vitry. — *Houdon portraitiste [illegible] de ses enfants.* A propos des deux plâtres originaux entrés récemment au Musée du Louvre, et représentant Madame Houdon et sa fille Sabine.

[illegible] — *[illegible] antique du Musée du Louvre.* Histoire et description d'un marbre rentré récemment du parc de Versailles, qui fut trouvé à Rome en 1702, donné à Louis XIV en 1712, et placé par ses ordres au centre du fameux Escalier des Ambassadeurs, au-dessus d'une fontaine, puis exilé dans le jardin du Grand Trianon.

⚜ ⚜ ⚜ **Gazette des Beaux-Arts** [illegible] — *Les Récentes acquisitions du département de la peinture au Musée du Louvre*, par M. Henry de Chennevières, revue rapide où l'on s'étonne de rencontrer un manque d'égards singulier envers certaines œuvres léguées au Louvre ou certains travaux sérieux publiés sur des œuvres importantes qui y sont entrées depuis peu.

⚜ ⚜ ⚜ *La [illegible]*, par M. Roserot, étude substantielle et très documentée qui fait suite à toute une série de travaux antérieurs sur les œuvres du grand sculpteur.

⚜ ⚜ ⚜ **Ibid.** [illegible] — *Les récentes [illegible] département de la sculpture au Musée du Louvre*, par M. [illegible]

Les monuments qui sont venus enrichir les collections de sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes y sont étudiés en suivant l'ordre chronologique des séries. Le contingent en est considérable et les lacunes qu'ils viennent combler heureusement, peu à peu, dans ce musée vivant de la sculpture française que rêvait Louis Courajod à la suite d'Emeric David, sont très nombreuses. Mais M. André Michel observe très justement que les locaux affectés à ces collections deviennent de jour en jour plus insuffisants, quelque extension qu'ils aient reçue comparativement à l'état où Courajod les avait trouvés ; dans un exorde insinuant et persuasif il fait remarquer que « s'il est dans tout le Louvre un endroit où la sculpture française de la Renaissance serait à sa place, c'est assurément la salle des Cariatides » ; celle-ci, suivant lui, le jour des grands remaniements logiques et des classements rationnels que tout le monde souhaite, devrait devenir la salle de Jean Goujon, tandis que le moyen âge plus au large pourrait se développer entre la salle du Philippe Pot et celle de la Porte de Crémone.

⚜ ⚜ ⚜ **Les Arts** (mars 1906). *L'hotel Crillon, place Louis XV*, par *Joseph Guibert*. Notice accompagnée de plusieurs belles reproductions, sur les décorations intérieures exécutées pour le duc d'Aumont par l'architecte Pâris, dans cette somptueuse demeure de la fin du règne de Louis XV.

⚜ ⚜ ⚜ **Notes d'art et d'archéologie** (mai 1906). Notes posthumes d'Eugène Müntz sur *les Tapisseries du Cardinal Wolsey et l'Histoire de Judith du Trésor de la Cathédrale de Sens*, précédées d'une introduction de M. l'abbé Chartraire relative à l'origine et à l'histoire de cette dernière tapisserie.

⚜ ⚜ ⚜ **L'Art et les Artistes** (avril 1906) consacre deux planches hors texte aux miniatures de Fouquet offertes à la Bibliothèque Nationale par le roi Edouard. Malheureusement les photographies qui y sont reproduites, et dont les originaux avaient été prêtés par M. Yates Thompson à l'Exposition des Primitifs, n'ont rien de commun avec les miniatures qui viennent d'entrer à la Nationale. On aurait pu du reste s'apercevoir qu'un *Couronnement d'Alexandre*, une *Fuite de Pompée*, un *César passant le Rubicon* n'auraient eu que faire dans une Histoire des *Antiquités juives*.

⚜ ⚜ ⚜ **Travaux de l'Académie nationale de Reims**, année 1904-1905, t. I (Reims, 1906). — Dans la publication d'une lecture de M. le Dr Seuvre sur les *Ménestrels au XIIe siècle* ont pris place à titre de documents une intéressante série de phototypies d'après des figures de la cathédrale de Reims représentant des joueurs de rebec, de psaltérion, de flûte, de cymbales, etc. Ces planches sont empruntées à l'excellente collection de photographies de M. Rothier, qui, jointe aujourd'hui à l'ancienne collection Trompette, forme une encyclopédie considérable et sans cesse accrue de la merveilleuse sculpture de la cathédrale.

Note de M. le Dr Seuvre sur *les statues de Varangeville* (Meurthe-et-Moselle), d'après une publication accompagnée de planches de M. Em. Badel, parue dans le *Bulletin de la Société philomatique vosgienne*.

H. Jadart. *La Maison des Musiciens et l'Académie de Reims au mois d'avril 1905*. — Dans cet article accompagné d'une bibliographie très complète, M. Jadart retrace l'histoire de l'acquisition par la ville de Reims, de la célèbre maison des Musiciens, après avoir rappelé comment l'attention du public et des archéologues fut progressivement éveillée à son sujet depuis le début du siècle.

H. Jadart. *Quelques anciennes statues des églises du diocèse de Reims* (Marne et Ardennes). — Liste et description sommaire des statues anciennes d'une cinquantaine d'églises rurales, soigneusement établies *de visu* par un archéologue avisé qui sait la valeur des choses et les périls que courent les plus belles, surtout quand elles sont ignorées. Mieux vaut attirer l'attention générale sur les documents que l'on tient à préserver : si l'on risque de renseigner les déprédateurs, on réussit surtout à éveiller les bonnes volontés et à faire faire bonne garde autour des œuvres signalées. C'est exactement la thèse que nous défendons ici.

H. Jadart. *Les Christs de prétoire*. — Étude sur quelques tableaux ayant figuré dans les salles de tribunaux et sur l'usage du serment judiciaire auquel ils étaient liés.

⚜ ⚜ ⚜ **Bulletin de la Société d'archéologie lorraine** (janvier-février 1906). — Notice avec planche de M. H. Bernard, sur *Deux statues tombales de l'Ecole Sammielloise : l'effigie funéraire de Warin de Gondrecourt*, œuvre présumée de Jean Richier, petit-neveu de Ligier.

⚜ ⚜ ⚜ **Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest** (juillet-septembre 1905). — Étude de M. l'abbé Compaing de la Cour Gérard sur le symbolisme de l'*église Notre-Dame la Grande à Poitiers*.

⚜ ⚜ ⚜ **Bulletin de la Société Nivernaise des Lettres, Sciences et Arts**, IIIe série, X, 1905, p. 530. Chanoine Séry : Description du salon de l'abbesse de *Notre-Dame de Nevers* au XVIIe siècle (plafonds à voussures, cheminées de marbre noir, fresques, etc., retrouvés récemment à Nevers).

⚜ ⚜ ⚜ **Ibid.**, XI, 1905, p. 383, 388. Compte rendu succinct des fouilles exécutées au sud du chœur roman de la *cathédrale Saint-Cyr à Nevers*. Elles démontrent la préexistence de constructions gallo-romaines et mérovingiennes importantes sur l'emplacement occupé aujourd'hui par la cathédrale Saint-Cyr.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

N. B. — On trouvera ci-dessous la mention des principaux *articles* parus dans l'année. Quant aux très nombreuses notes, informations, documents ou nouvelles concernant soit les musées, soit les monuments, elles sont indiquées seulement dans la table suivante sous la rubrique du nom de la ville à laquelle elles se rapportent.

Les articles comportant des illustrations sont marqués d'un astérisque.

N° 6.

N° 7.

N° 8.

N° 9.

N° 10.

TABLE MÉTHODIQUE ET ALPHABÉTIQUE

NOTA — Les chiffres gras renvoient aux planches.

MUSÉES

MONUMENTS

EXPOSITIONS



